

CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA DE INFANCIA:  
UN ANÁLISIS COMPARADO DEL ESPACIO EN  
PEREC, MODIANO Y SEBALD.

M<sup>a</sup> Luisa López Varas.  
Tutora: Dra. María Dolores Picazo  
Convocatoria Septiembre 2016.  
(2<sup>a</sup>Plazo: Noviembre)



## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer de manera especial a María Dolores Picazo su atenta y sugerente dirección de este trabajo, que es también producto de la curiosidad despertada y las lecturas descubiertas gracias a ella y a otros profesores de este Máster.

A Javier su apoyo y complicidad, a Sara su apuesta por la búsqueda y la creación de nuevos espacios y a Lucía su particular modo de habitarlos.



## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
1. OBJETIVOS .....	3
2. CORPUS DE OBRAS LITERARIAS A ANALIZAR.....	4
3. METODOLOGÍA.....	4
4. ENFOQUE CRÍTICO: MEMORIA, POSMEMORIA, EL ESPACIO DE LA INFANCIA Y LA EMERGENCIA DEL YO. ....	5
5. ESTUDIO DE LA FUNCIÓN NARRATOLÓGICA DE LOS ESPACIOS DE LA INFANCIA .....	15
5.1. Cartografía inicial. Una tipología genérica de los espacios de la memoria de infancia. ....	15
5.2. Espacios institucionales: Arquitectura, regulación política y experiencia subjetiva del espacio. ....	16
5.2.1. Arquitectura y poder. La institucionalización del espacio en Estaciones de tren, Cárceles y Fortalezas. ....	17
5.2.2. Archivos, Registros, Bibliotecas y Museos. Dimensión política del espacio e institucionalización de la historia y el tiempo. ....	22
5.2.3. Hacia el paradigma de lo carcelario. Espacio y regulación de la vida cotidiana: Internados, Campos de concentración, Lugares extraterritoriales.....	30
5.3. Espacios de Emergencia del Yo: Del vacío al tránsito y el encuentro íntimo.....	35
5.3.1. La infancia irrecuperable. El espacio vacío como límite de la memoria y la identidad. El olvido, la ausencia, la fuga. ....	36
5.3.2. Viaje y Paisaje. Expansión y despliegue de la intimidad. ....	39
5.3.3. Casas, cafés y cementerios como lugares de intimidad.....	47
5.3.4. Las estaciones de tren como espacios transicionales y ambivalentes.....	52
6. ESTUDIO DE LA FUNCIONES SIMBÓLICAS DEL ESPACIO.....	56
6.1. La construcción simbólica de la infancia. Fotografía y escritura.....	56
6.2. Dimensiones y valores subjetivos del espacio simbólico de la infancia.....	67
6.3. Composición, dinámica del espacio y figuración del yo.....	76
7. CONCLUSIONES .....	83
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE DOCUMENTACIÓN .....	89



## INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster plantea las coordenadas de una investigación sobre la elaboración literaria de la memoria atendiendo, en particular, al periodo vital de la infancia y al contexto histórico del periodo nazi, la segunda guerra mundial, la ocupación y la posguerra.

La infancia se presenta como un referente esencial en toda proyección autobiográfica y autoficcional. Dentro del trayecto que parte de las biografías más canónicas –marcadas por una nítida separación entre los planos referencial y expresivo de la identidad–, hasta los textos en los que la materia biográfica y la ficción se entrecruzan de manera indisoluble en un ejercicio de indagación sobre el yo, la infancia se presenta -a veces como punto de partida, a veces como punto de llegada- como un espacio en el que se encuentran claves esenciales para la construcción del propio universo literario y existencial.

Este carácter matricial confiere relevancia al tema de la infancia no sólo desde el punto de vista de la creación individual, sino como una región de la experiencia que resulta esencial para la construcción de la memoria colectiva de generaciones completas. En este proceso, más que como un periodo cronológicamente acotado de la trayectoria biográfica, la infancia se presenta como una construcción simbólica, un campo de significación cuya vigencia –en contra de lo que pudiera parecer- resulta bastante reciente en la historia. A partir de estudios clásicos como el de Philippe Ariés (1987), sabemos que hasta el siglo XVIII no se concibe la infancia como un periodo diferenciado de la vida, ni existía tampoco un reconocimiento específico de las particularidades de dicha “edad”.

En el plano propiamente literario, la infancia ha merecido una atención y un tratamiento variable a lo largo de la historia. Desde la picaresca que, durante el periodo medieval y pre-moderno, ponía en escena un universo marcado por la indiferenciación entre niños y adultos dentro de la categoría de las clases marginales, hasta los siglos XVIII y XIX en los que la emergencia de la figura del héroe infantil discurre en paralelo con la configuración de la categoría social de la infancia. La infancia pasa a ser entonces una zona de “excepción” en el orden económico, social e ideológico de los adultos al tiempo que representa las aspiraciones interiores de la comunidad y el ideal ético que se va desarrollando con el proceso de institucionalización de la familia burguesa y el sistema educativo.

A partir del siglo XX, podríamos decir que declina la caracterización heroica de los protagonistas infantiles en las obras de ficción, en favor de una transformación de la infancia en una categoría fundamentalmente introspectiva, fuente de proyecciones imaginarias e/o identitarias. Desde esta perspectiva, se acentúa la conciencia de la infancia como un objeto inevitablemente construido desde la mirada adulta, como una elaboración retrospectiva siempre exterior a sí misma, producto de la recreación de un pasado previo a la conciencia del yo individual y el uso de la palabra.

En los textos que servirán de base a nuestro análisis, nos vamos a encontrar con la figura del huérfano de guerra como un objeto central de esta búsqueda. El periodo sobre el que se proyecta la indagación de las tres obras seleccionadas se caracteriza por la desaparición y exterminio masivo de poblaciones enteras, la persecución y asesinato de los judíos bajo el genocidio nazi, la muerte de niños y adultos y la supervivencia de una generación de huérfanos, cuya infancia quedó intensamente marcada por la experiencia de la pérdida y el olvido. Un momento histórico en el que la tragedia personal y la colectiva se entrecruzan produciendo heridas que permanecen abiertas tanto en el plano de la biografía personal como en el tejido social.

En este contexto, las obras en las que vamos a centrarnos, se pueden comprender como un intento de aproximación al enigma inagotable que resulta siempre la propia infancia y, a la vez, como una forma de investigación y de re-creación encaminada a llenar un blanco, a dotar de existencia al vacío de toda una época; a poblar con los seres del recuerdo y de la ficción, el olvido en el que ha permanecido y permanece una buena parte de nuestra historia reciente.

Las historias que nos presentan Perec, Modiano o Sebald dan cuenta de esta intersección entre los planos de la historia personal y la historia social. La quiebra, el hueco que existe en el pasado de los protagonistas señala directamente la brecha que se ha producido en la memoria colectiva de toda una generación; los males personales están en estrecha conexión con una enfermedad común de mucho más amplio alcance.

Los trabajos de Marianne Hirsch (2012) han sido pioneros en el reconocimiento de este territorio, a través de las huellas que permanecen en el espacio, en la imagen fotográfica y en los objetos, como puntos de condensación de la memoria elaborada por la generación de los supervivientes. La *posmemoria* supone, por tanto, un proceso de elaboración estética y existencial que va más allá del ejercicio retrospectivo –lo que podríamos considerar una arqueología de la masacre– para abrir nuevas posibilidades en el campo proyectivo de la reparación.

Desde esta perspectiva, la elaboración literaria de la memoria, más allá de la tarea de la documentación histórica, del rescate de los seres y las experiencias que quedaron hundidos en la nada, contiene el potencial de trazar líneas de sutura, generar nuevos tejidos y lugares de encuentro y confluencia entre pasado y presente, entre ficción y realidad, entre víctimas y victimarios de las guerras, el racismo y los fascismos. En este sentido, conceptos como el de “memoria conectiva”, resultan una inspiración esencial para entender el alcance los efectos transformadores de la creación literaria.

Dentro de esta línea queremos situar también nuestro análisis. La exploración de los espacios de la infancia en las tres obras escogidas: *Dora Bruder*, *Austerlitz* y *W o el recuerdo de la infancia*, está guiada por la intuición de la existencia de un territorio imaginario compartido en los tres autores, en las tres obras, que no puede disociarse de la experiencia histórica que se elabora en todas ellas: una infancia vivida en la década de los 40, por un lado en la Francia ocupada, por otro en la Alemania dominada por los nazis, los dos países enfrentados en la guerra, en los que los autores vivieron sus



primeros años bajo la persecución, la huida, el exilio y la pérdida de sus padres y de gran parte de sus familiares, vecinos, amigos, compatriotas.

Podemos reconocer, de manera transversal en las tres obras, algunos lugares convergentes que delimitan los contornos de la geografía de dicho territorio común, que contienen los hitos o puntos de anclaje de la memoria colectiva y, a la vez, el despliegue de otras zonas, otras vertientes o recorridos de la imaginación en los que se perciben diferencias, matices, aportes singulares de la voz narrativa de cada uno de los autores, a la elaboración simbólica del recuerdo de su generación.

La ambigüedad, la capacidad de resonancia y la apertura del concepto de *Espacio*, lo convierten en el medio idóneo para la exploración de esta geografía común de la subjetividad que comparten las tres obras seleccionadas. Trataremos de reconocer a través del análisis, las huellas a las que se refería Maurice Halbwachs (1990: 12): “Nuestro medio ambiente tiene nuestra huella y la de otros”, teniendo en cuenta que, dentro del texto literario, el espacio tiene una existencia múltiple y diversa, que supera las limitadas dimensiones del espacio físico para expandirse a través de la imagen y la representación en una composición en la que conviven tiempos y lugares diferentes.

Sin embargo, sólo llegaremos al reconocimiento de esa geografía compartida de la memoria de infancia a través de la exploración de los universos diferenciados que nos presentan cada uno de los tres autores. En sentido inverso a la vocación totalitaria, sólo podremos conocer lo común a partir de lo diferente. Y en esta línea se ha desplegado nuestra metodología de análisis de los textos propuestos, tratando de introducirnos en el interior de cada uno de ellos, de sus universos simbólicos, sus constelaciones emocionales, los rasgos de sus personajes y sus voces narrativas, para después, ser capaces de reconstruir una mirada de conjunto.

## 1. OBJETIVOS

El objetivo general al que se dirige este TFM es identificar algunos de los tropos constitutivos de una cartografía de la subjetividad en el contexto histórico de la expansión nazi, la 2ª Guerra mundial y la posguerra en Europa, a través del análisis de la experiencia del espacio y la re-creación de los lugares de la infancia en tres obras (*W o el recuerdo de la infancia*, *Dora Bruder* y *Austerlitz*) y tres autores (Perec, Modiano y Sebald), que consideramos paradigmáticos de la elaboración literaria de la memoria en este periodo.

De modo más específico, nos proponemos:

- 1) Hacer una descripción de la experiencia del espacio de los tres autores.
- 2) Identificar un núcleo común en la representación del espacio que se realiza en las tres obras seleccionadas y trazar posibles vinculaciones entre dicho núcleo y el ámbito referencial de la experiencia.

- 3) Reconocer los rasgos diferenciales en los universos simbólicos de los tres autores, tratando de comprender las funciones narratológicas que la representación del espacio adquiere en cada uno de ellos.

## 2. CORPUS DE OBRAS LITERARIAS A ANALIZAR

Las obras sobre las que se enfocará el análisis cuyos objetivos acabamos de plantear serán las siguientes ediciones traducidas al español:

- P. Modiano (2014). *Dora Bruder*. Barcelona. Seix Barral. Traducción de Marina Pino.
- G. Perec (2014). *W o el recuerdo de la infancia*. Palencia, Menoscuarto. Traducción de Alberto Clavería.
- W.G. Sebald (2014). *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Miguel Sáenz.

Estas obras, cuyos autores comparten la experiencia de haber vivido su infancia en la Europa de la década de los 40, de pertenecer a familias judías que sufrieron la persecución y el exterminio de los nazis, bien en la Francia ocupada, bien en la Alemania dominada por los nazis, pueden ser consideradas como tres textos de carácter autoficcional, en los que se realiza un viaje a la infancia, a través de diferentes estrategias narrativas, en las que las formas de la ficción y las de la exploración documental se entrecruzan en una búsqueda biográfica plagada de preguntas, hallazgos y dilemas.

## 3. METODOLOGÍA

De acuerdo con los objetivos planteados, la metodología a través de la que se desarrollará el análisis de las obras seleccionadas en el corpus de esta investigación, constará de las siguientes líneas de trabajo:

- 3.1. Análisis de la Función narratológica y los valores simbólicos de los espacios de la infancia en tres autores, según un esquema en el que se combinan el campo semántico de las polaridades significativas con el plano sensorial de las vinculaciones emocionales y afectivas de los espacios.
  - a. Espacios compartidos
  - b. Espacios diferenciales
- 3.2. Descripción morfológica de estos espacios, según un inventario inicial en el que se distinguen: Espacios institucionales, Lugares extraterritoriales, Espacio vacío y Espacios de Emergencia del yo.
  - a. Espacios compartidos
  - b. Espacios diferenciales

#### 4. ENFOQUE CRÍTICO: MEMORIA, POSMEMORIA, EL ESPACIO DE LA INFANCIA Y LA EMERGENCIA DEL YO.

De acuerdo con los objetivos que se propone esta investigación, tomamos como punto de partida para el análisis de los textos seleccionados, las aportaciones de una bibliografía crítica que se orienta en tres direcciones principales:

- La reflexión sobre la configuración del espacio autobiográfico y las formas en que la expresión del yo emerge en los textos literarios, atravesando las fronteras de los géneros, que realizan los profesores Javier del Prado, M<sup>a</sup> Dolores Picazo y Juan Bravo (1994).
- La visión fenomenológica de la imagen, y el análisis específico de los espacios de la intimidad que Gaston Bachelard (2006) despliega en *La Poética del espacio*.
- La contribución de la crítica norteamericana Marianne Hirsch (2012) a la elaboración de la teoría de la “Posmemoria”, como particular estructura de elaboración y representación del pasado en la segunda generación de supervivientes de episodios históricos traumáticos.

Comenzaremos a desplegar estos componentes del ensamblaje crítico que da soporte a nuestra tarea de análisis, partiendo de algunas de las nociones que se enuncian en el título del trabajo: *Cartografía de los Espacios de la Memoria de Infancia*.

Enfocando, en primer lugar, el concepto de *Memoria*, parecería que nos situamos en el interior de los perfiles seguros de uno de los géneros autobiográficos. Sin embargo, la ubicación de los textos que vamos a tratar en el territorio de las Memorias no reduce las potencialidades de su ambigüedad ya que, precisamente, uno de los rasgos característicos de este tipo de escrituras es su situación fronteriza entre la esfera individual y la colectiva. Siguiendo en este punto las especificaciones de Javier del Prado, M<sup>a</sup> Dolores Picazo y Juan Bravo:

Las Memorias vendrían a ser, por tanto, la recuperación, a través del gesto del recuerdo prolongado en la escritura, de un tiempo pasado, perdido tal vez, y que puede pertenecer tanto al pasado privado del escritor como al pasado colectivo de la sociedad. (Del Prado, Bravo, Picazo, 1994: 251)

Como veremos, el ejercicio del recuerdo se traza en estas obras como un ir y venir entre los planos de la conciencia individual y la experiencia social. Un tránsito múltiple que va configurando –en la escritura y en la lectura– el espacio de una búsqueda orientada a establecer vinculaciones y puentes entre ambas esferas, a reconocer y marcar los puntos de conexión entre la historia personal y la Historia social y seguir las pistas –precarias, inciertas, sintomáticas– que han logrado atravesar el paso del tiempo, dejando señales en la voz que narra, en los personajes narrados y en los espacios que comparten.

Zona de cruces, intersecciones entre lo individual y lo social. La memoria como resultado de una frecuentación reiterada de los espacios del pasado y del presente en diferentes momentos, en diferentes lugares, a través de diferentes imágenes, objetos, documentos

o testimonios. Como una “ficción en proceso” que se nutre de las huellas, de los datos y de las “iluminaciones” que la actividad incansable de la conciencia va encontrando en múltiples capas de la realidad.

Las historias que vamos a analizar están centradas en una búsqueda también marcada por la incertidumbre respecto al objeto: nada está claro en principio, nada concluye definitivamente. Sin embargo, aunque apenas nada saben del viaje, los personajes implicados en el mismo, reconocen –a menudo físicamente, a través del malestar– la necesidad, el impulso más o menos incontenible de comenzar, de seguirlo, de dejarlo abierto y, además, como podemos constatar desde el lugar de la lectura, de contarlo.

Para ser precisos, el viaje a la infancia que se realiza en los tres textos seleccionados no culmina en la representación del tejido de la época ni en el definitivo descubrimiento de la personalidad de los protagonistas sino que presenta, más bien, el particular cruce, la peculiar síntesis que cada autor desarrolla entre su yo y su época, tomando como referencia un mismo segmento de la historia. De modo que junto a la condición fronteriza de la *Memoria*, se encuentra la formación de la identidad como un proceso que despierta con la experiencia de una falta y que se mantiene abierto a través de la escritura. Una escritura que es, por un lado, el medio en el que el propio yo se configura y, por otro, un texto que ha convertido el propio proceso autorreflexivo del yo en el núcleo central de su movimiento narrativo.

Junto a la *Memoria* y sus relaciones con la identidad, la *Infancia* aparece como otra de las “palabras fuertes” que contiene el título de este trabajo. Ya en los primeros esbozos introductorios de la presente investigación apuntábamos, por una parte, al carácter “relativo” e histórico del concepto y a su proceso de formación como categoría social que no encuentra hasta el siglo XVIII una definición basada en el reconocimiento del niño como ser específicamente distinto al adulto.

Por otra parte, en el terreno propiamente literario, observábamos una evolución que partía de la picaresca y la convivencia de niños y adultos en el espacio de la marginalidad para orientarse, posteriormente, hacia una configuración idealizada y heroica de los personajes infantiles en los siglos XVIII y XIX. Posteriormente, a partir del siglo XX, los textos literarios van transformando cada vez más la infancia en una categoría fundamentalmente representada desde la vida adulta y cada vez más relacionada con los conflictos y rupturas que emergen en ésta.

Desde la perspectiva de la escritura autobiográfica, la infancia queda situada definitivamente en el territorio subjetivo: es cada vez menos una etapa cronológica de la vida y más una determinada zona del yo. Una zona que ha sido dejada atrás, más o menos perdida o desconocida, más o menos sumergida en el olvido, una esfera a la que la conciencia adulta se asoma en busca de claves esclarecedoras de los conflictos del presente o de las experiencias vitales que habrían determinado, desde los inicios más tempranos, la elaboración de la propia mitología personal. La infancia, en definitiva, se constituye como un lugar del pasado que permanece activo en el presente de la vida

adulta, un espacio de intimidad que, desde la conciencia racional del *yo*, se identifica con el *otro* que hay en mí.

Sin embargo, ese *otro* está lejos de ser un referente estable, carece de realidad objetiva y no dispone tampoco de un conjunto de atributos de carácter subjetivo claramente identificables. Sólo puede ser alcanzado, fugaz y temporalmente, a través de la representación, es decir, a través de la ficción.

En este punto de la reflexión, necesitamos seguir a G. Agamben (2007) para comprender la particular vinculación existente entre infancia y lenguaje. La infancia se encuentra, precisamente, en el límite del lenguaje. Por un lado, sólo aparece con el lenguaje, es una realidad de discurso: “Nunca encontramos al hombre separado del lenguaje y nunca lo vemos en el acto de inventarlo...” (Agamben, 2007: 67). Por otro, es aquello que se encuentra *antes* del lenguaje, una experiencia muda que condiciona y requiere continuamente la creación del discurso por el ser humano como una práctica que va más allá de la repetición y transforma, en el acto de enunciación, el sistema cerrado de la lengua.

Los animales no entran en la lengua: están desde siempre en ella. El hombre, en cambio, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*. (Agamben, 2007: 72)

El *yo* de la infancia surge así como instante fronterizo en el que el sujeto se constituye a través del lenguaje<sup>1</sup>. Lejos de ser un referente unitario y externo al mismo, es una creación constantemente renovada a través de los propios actos de habla o, en relación más directa con el terreno que nos ocupa, a través de la propia escritura. Esta condición dinámica y fronteriza de la identidad y del lenguaje que la existencia de la infancia hace posible, se constituye en fuerza generadora de ambigüedad en el interior del pacto autobiográfico (Alberca, 2007), puesto que ya no es posible la correspondencia unitaria y absoluta entre el *yo* del autor y el del narrador. Tan pronto como el *yo* encuentra forma en el texto, comienza a excederla, a necesitar y buscar la creación de otras nuevas y múltiples formas. La infancia resulta así el objeto de una búsqueda constante, que se va moldeando de diferentes maneras, a veces en forma de atisbos o fragmentos, a través de las sucesivas aproximaciones de la memoria.

Encontraremos así, en las obras que incluimos en este análisis, una representación de la infancia que no se identifica tanto con la identidad perfilada de un personaje como con determinadas imágenes, determinados espacios, objetos, lugares o palabras capaces de condensar y provocar sensaciones en las que súbitamente se produce una conexión entre el presente y el pasado.

Este carácter fugitivo y fragmentario de la identidad, se encuentra acentuado en el caso de las obras que forman parte del corpus seleccionado, en virtud de su común referencia a una infancia que transcurre en un periodo concreto de la historia: años 40-50 del

---

<sup>1</sup> Cf. el valor otorgado al lenguaje en el primer volumen (Tachaduras) de la Tetralogía la Regla del Juego de Michel Leiris. Leiris, M. (2014)

pasado siglo, guerra y posguerra en Europa, expansión nazi y ocupación alemana de Francia, persecución y exterminio de los judíos y otros grupos de población en diferentes países. Un periodo que está unido a una quiebra en la historia, a un vacío en la representación cuyos testimonios han sido en gran parte borrados y desaparecidos, sobre el que todavía pesan las sombras de la negación y en el que la historia colectiva se adentró en el territorio más oscuro de lo inefable, en el límite de la palabra.

De manera que los ya de por sí borrosos contornos de la infancia individual, del pasado original objeto de búsqueda, se vuelven aún más indefinidos en el caso de una experiencia histórica sobre la que se levantan montañas de oscuridad: Infancia perdida en una época desaparecida, con antepasados, pueblos, ciudades, poblaciones enteras desaparecidas.

En este contexto, la exploración de la escritura avanza a tientas, tratando de ir simultáneamente al encuentro de ambos enigmas personal y colectivo a través de la ficción, a través del relato detallado y fiel de la propia búsqueda, o a través del cruce de ambos ejercicios. La ambigüedad no es aquí una elección de estilo, sino el resultado de una necesidad de utilizar todos los caminos posibles, todos los medios de la imaginación para recuperar algo que no se sabe claramente qué es, pero se conoce a través de la ausencia y la experiencia negativa de la falta.

Como nos hace comprender el recorrido realizado en la obra *Autobiografía y Modernidad literaria* (Del Prado, Bravo, Picazo, 1994: 251), el devenir de la historia ha condicionado el desplazamiento de los héroes épicos por un yo doméstico que narra su humilde experiencia. En el caso de las obras que nos ocupan, inscritas en una fase tardía de la modernidad, la expresión de este yo doméstico se localiza en el suelo de la personalidad y del lenguaje, en una intimidad que está lejos de ser disfrazada o contrabandeada. En los tres casos, aunque con diferencias de factura muy notables, asistimos a una exploración abierta, a la entrega pública de un yo (más o menos precario) que se descubre en el proceso mismo de su búsqueda. Hasta el punto de que la aparente desnudez y el tono confesional que predomina en las voces narrativas, genera tal efecto de autenticidad y ausencia de mediación, que nos hace pensar en sí es precisamente la escritura y sus efectos lo que quisiera esconderse a toda costa. Como si la intimidad fuese la mejor pantalla para encubrir el artificio sobre el que se asienta su propia expresión.

La comparación entre las tres obras nos permite salir de este aparente espejismo, observar las diferencias en los discursos narratológicos y simbólicos del yo que las entretejen internamente y comprender, a la vez que nos adentramos en su universo propio, la (¿infinita o limitada?) pluralidad de perspectivas y formas posibles que pueden existir en la modelación de la intimidad y de la infancia. La autenticidad, en todo caso, se encuentra en la pluralidad.

Siguiendo las orientaciones y las pistas que en *Autobiografía y Modernidad literaria* (Del Prado, Bravo, Picazo, 1994: 251) se nos ofrecen para desentrañar las trampas del narrador omnisciente y localizar los niveles del yo en tercer grado, pretendemos analizar

las diferentes posiciones del yo autor observando, en primer lugar, el modo de composición de cada una de las tres obras, cómo se organiza su estructura interna, a través de qué movimientos y de qué fuerzas crece y evoluciona el texto.

En segundo lugar, y dado que nos encontramos con formas de emergencia del yo que parecen presentarse en la relación entre la continuidad y la discontinuidad, abordaremos el análisis del marco de la enunciación sobre este mismo parámetro (continuidad/discontinuidad) contemplando los diferentes niveles o instancias del yo, los diferentes cortes temporales en que éste se presenta y la configuración de la relación triangular con el lector.

A través del análisis de las unidades deícticas, trataremos de percibir los diferentes modos de expresión de la afectividad, la evaluación y la modalización que se presentan en cada caso y las marcas semánticas y poéticas impresas en las estrategias narrativas de cada uno de los textos, prestando atención a las diferencias en la duración, el encuadre temporal y las transiciones entre diferentes espacios.

Por otra parte, la observación de la presencia o el particular uso de técnicas narrativas como el monólogo interior, el monólogo autónomo, el diálogo, la puesta en abismo o la intertextualidad, nos orienta también en la representación de un yo que discurre por cauces múltiples y complejos, que se bifurca en diferentes momentos del tiempo, se refleja en imágenes diversas y se cuestiona desde diferentes perspectivas.

En paralelo a este proceso de desfiguración del yo, el espacio adquiere una relevancia cada vez mayor y por ello el *Espacio* es otro de los elementos vertebrales en el análisis de este trabajo.

En este punto nos apoyamos, por un lado, en los planteamientos de M. Halwachs (1990) en cuanto al papel de contención y mediación clave que el espacio tiene en la formación de la memoria colectiva y por otra parte, de manera fundamental, en la aproximación fenomenológica de Gaston Bachelard al espacio a través de la imagen poética y, en conexión directa con la experiencia subjetiva de la infancia, su particular descripción de los espacios de la intimidad.

Como veremos un poco más adelante, los textos que analizamos comparten una contraposición básica entre una concepción “geométrica” del espacio, y la concepción “íntima” y subjetiva que se plasma en las figuras de la circularidad y la fenomenología de lo redondo. El drástico contraste entre los planos de la exterioridad y la interioridad es una de las notas esenciales y comunes en la representación del espacio en las tres obras.

Sin embargo, en primer término, los espacios geométricos de la exterioridad tienen una mayor evidencia. En una primera lectura, la mirada queda atrapada en el plano de la exterioridad, en la apariencia, las dimensiones y el marco del contexto histórico. Los espacios de la grandiosidad, la regularidad, la exactitud, la medida, el límite, el cierre y el encierro nos habían parecido, en un principio, los espacios dominantes en las vidas infantiles que se narran.

Sólo después, una mirada más atenta nos permite contemplar más claramente, destacando aún con más énfasis en este contexto de negación, los espacios contruidos por la imaginación como espacios ganados para la infancia. Pequeños paraísos artificiales excavados por la erosión natural de la memoria que nos hacen descubrir, con Bachelard, las cualidades de los espacios íntimos de la infancia como espacios habitados, que constituyen una réplica inmanente a la geometría limitada de los espacios institucionales.

A medida que avanzamos de *fuera* hacia *dentro* en el análisis, vamos perdiendo los límites de la geometría de la representación objetiva para encontrarnos con las dimensiones ilimitadas de la imagen. Tomamos de Bachelard la orientación fenomenológica que invita a una contemplación abierta de las imágenes que aparecen en los tres libros. Según el pensador francés, en lugar de buscar relaciones de causalidad o determinación de la imaginación a partir de otros órdenes –psicológico o histórico–, es necesario dejar actuar a la imagen, permitir que se despliegue su potencial de creación de nuevos sentidos, su capacidad de iluminar lugares que la conciencia común es incapaz de percibir. En este sentido, la lectura debe dejarse sorprender por las imágenes que “están allí” como una novedad, olvidando el saber, confiando en la función de lo irreal para descubrir el espacio como un hecho de la imaginación:

En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes. Pero la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad. (Bachelard 2006: 25)

Junto a esta fenomenología de la imagen, recogemos también de Bachelard la concepción del espacio como un *valor* y no como un *hecho*; la percepción de que el espacio habitado, vivido y subjetivado, trasciende al espacio geométrico. También la infancia recuperada en la memoria es un *valor* y no un *hecho*; probablemente trasciende a la experiencia vivida y sólo puede existir a través de la creación de un espacio imaginario.

Otro de los hallazgos interesantes para nuestra aproximación a los espacios de la infancia en la *Poética del espacio* de Bachelard (2006) es el descubrimiento de los espacios de la intimidad y del reposo como los aquellos que albergan la vida y su crecimiento desde el más frágil y mínimo origen. La casa, el ángulo, la curva y todas sus trasposiciones y dinámicas, los cofres y los armarios, los nidos y las conchas, los rincones y la miniatura son lugares del espacio propio de la infancia. Frente a los espacios de la hostilidad o la lucha contra fuerzas adversas, los lugares de la infancia comparten la condición de ser espacios amados, espacios que atraen, en los que el ser se concentra y se expande.

Esta condición de *valor* de los espacios habitados, permite dos de las operaciones fundamentales de la memoria. Por un lado, encontrar una casa, un lugar de intimidad o emergencia de la infancia en cualquier sitio distinto al del propio origen, recrear el pasado una vez que, de hecho, éste se ha perdido definitivamente. Estudiando las trasposiciones de la función de habitar, podemos identificar la “infancia inventada” que puede morar en las grietas de un muro o en cualquier curva que calienta. Esto resulta



fundamental en el caso de las obras que nos ocupan, centradas todas ellas en la búsqueda de un ser infantil que quedó perdido en la oscuridad de un pasado desaparecido.

Por otro lado, gracias a la *transubjetividad de la imagen* que también postula Bachelard, surge la posibilidad de que el espacio creado por una conciencia individual supere las fronteras del yo, para ir hacia una composición en la que otras conciencias puedan reconocerse. La transformación del espacio en un valor subjetivo expande los límites que afectan a su representación objetiva y le confiere una apertura en la que varias conciencias individuales pueden participar. Como veremos, en las obras que forman parte del corpus de este análisis, se presentan zonas de conexión entre diferentes espacios imaginarios a la vez que se desarrollan diferentes formas de elaboración subjetiva de la experiencia histórica:

Nos ha parecido entonces que esta transubjetividad de la imagen no podía ser comprendida, en su esencia, únicamente por los hábitos de las referencias objetivas. Sólo la fenomenología —es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. (Bachelard, 2006: 10)

También en el plano de las diferencias, de la singularidad de la imaginación de cada autor, la poética de Bachelard nos ofrece elementos sugerentes para percibir las notas peculiares del espacio subjetivo en relación con la infancia. Encontramos ya en un primer momento la especial conexión del universo de Perec con la geometría y las restricciones formales, así como con la miniatura, los objetos y la realidad de lo infraordinario.

En el caso de Sebald la contraposición entre lo gigantesco y lo pequeño se plasma de manera particular en el contraste entre la historia de la arquitectura y la escala de las pequeñas historias de los seres humanos. El esquema de la transmisión intergeneracional del conocimiento traumático, los vínculos afiliativos y el testimonio oral se sitúan en el marco de un paisaje cósmico sin fronteras en el que podemos reconocer el espacio de la inmensidad íntima al que también se refiere Bachelard en la *Poética del Espacio*.

En cuanto a Modiano, es el conjunto del espacio urbano el que queda impregnado por la subjetividad, el que está repleto de huellas del pasado y de lugares en los que la intimidad se refugia. Periódicos y archivos conservan fragmentos de las vidas que están grabadas en las calles, los cafés, los edificios, las figuras de los transeúntes. La ciudad concentra y esconde en túneles polvorientos y oscuros todos los secretos del pasado y, a la vez, es una intimidad que se expande en la penumbra, un espacio que crece desde dentro, a golpe del aliento de quien busca a los seres desaparecidos en el anonimato.

Quedan así esbozados algunos de los rasgos singulares del espacio imaginario de cada uno de los tres autores con los que vamos a trabajar y, también, algunos de sus temas comunes, las huellas que ha dejado en sus obras una experiencia histórica compartida.

Para explorar esto último, nos resulta particularmente sugerente la obra de la crítica norteamericana Marianne Hirsch. En *The Generation of Postmemory* (2012) esta autora plantea la existencia de una conexión viva entre pasado y presente que se materializa en la transmisión generacional de las experiencias históricas traumáticas.

Resulta interesante, en primer término, partir de la dicotomía existente entre “historia” y “memoria” que esta autora recoge de autores del ámbito de la propia investigación historiográfica. Frente a un conocimiento basado en los tradicionales archivos históricos y los criterios de selección e interpretación del poder institucional, la memoria se afirma como un movimiento de ampliación del ámbito de referencia de la historia, incorporando a éste la experiencia individual a través de diversas manifestaciones de la subjetividad: los testimonios orales, la fotografía, la *performance*, los medios interactivos y las producciones artísticas. (Picazo, 2016)

Dentro de este movimiento se inscribe la apertura de un espacio para el afecto y la representación de lo físico y lo cotidiano, que se vuelve aún más relevante en el paso del concepto de “Memoria” al de “Postmemoria”, entendiendo éste último como la transmisión de la experiencia histórica a una generación que ya no ha vivido en primera persona el trauma de los acontecimientos históricos que afectaron a sus predecesores. Según Marianne Hirsch:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they “remember only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation. (Hirsch, 2012: 5)

Nos encontramos aquí con elementos que conectan con el enfoque de G. Bachelard en cuanto a la incorporación de la imaginación en la elaboración de la memoria, pero nos interesa destacar particularmente dos ideas unidas al concepto de “Postmemoria” de Marianne Hirsch: por un lado, la existencia de una conexión viva, material e incluso corporal entre los miembros de diferentes generaciones a través del recuerdo, por otro, el hecho de que en la “Postmemoria” el proceso de transmisión no es propiamente individual sino que tiene lugar a través de una mediación cultural, a través de sistemas simbólicos. Estas dos notas, la incorporación de los afectos, la corporalidad y el ámbito subjetivo en los procesos históricos y la mediación cultural del conocimiento biográfico constituyen, desde nuestro punto de vista, las dos tensiones básicas que delimitan el campo de los procesos de transmisión de la memoria y que nos sirven de referencia básica para situar nuestro análisis de los textos literarios.

Como hemos señalado con anterioridad, los tres textos objeto de análisis comparten la referencia a un mismo periodo histórico. Sus autores, dos de ellos de nacionalidad francesa y uno de nacionalidad alemana, forman parte de lo que se ha llamado la “Posgeneración” de los supervivientes del holocausto, si bien se sitúan a diferente distancia cronológica, geográfica y política respecto a dicha experiencia histórica.

Georges Perec nace en 1936 en Ivry-sur-Seine, localidad próxima a París, en una familia judía cuyos padres fueron deportados y desaparecidos en Auschwitz. Patrick Modiano nace en 1945, también en la periferia industrial de París, en Boulogne-Billancourt y, si bien no vivió el periodo de la ocupación, en múltiples ocasiones ha declarado la profunda y obsesiva vinculación de su obra con este periodo al que considera parte esencial de su “prehistoria” (Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, n.d.). Por su parte, W. G. Sebald, nacido en 1944 en Wertach im Allgäu, Baviera, en el año previo a la consumación de la derrota de Alemania y el régimen nazi en la Segunda Guerra Mundial, ha desarrollado a lo largo de varias décadas una obra en la que la reflexión sobre la huellas de la historia en la literatura y la identidad colectiva es un elemento fundamental.

Pese a las diferencias de ubicación en la cronología y en el espacio geográfico y político que se desprenden de los datos biográficos de cada uno de los autores, las tres obras presentan una estructura narrativa marcada por la relación entre el adulto y el niño y una afinidad temática en torno a la exploración problemática de la identidad y la búsqueda de una infancia perdida en la época del dominio nazi.

La contemplación de este núcleo compartido y las particulares configuraciones del afecto y las mediaciones culturales que se presentan en cada uno de los textos desde la perspectiva de la “Posmemoria”, definida por Marianne Hirsch como “a structure of inter and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience” (Hirsch, 2012: 6), puede permitirnos elaborar algunas conjeturas en el plano de la antropología subyacente a los procesos imaginarios vinculados a la elaboración de la memoria.

En la línea de esta exploración, la noción de “puntos de memoria”, que M. Hirsch toma de Roland Barthes, resulta una herramienta analítica particularmente útil en la identificación de los símbolos o imágenes literarias portadoras de una mayor carga de significación en el proceso de elaboración memorial. Siguiendo a Barthes en sus análisis sobre la imagen fotográfica, Hirsch identifica estos “puntos” con pequeños detalles que llaman poderosamente nuestra atención al contemplar una fotografía o, desde un punto de vista más amplio, con los objetos testimoniales, imágenes o palabras que tienen la capacidad de “herir” la mirada o la sensibilidad del lector, provocando una súbita conexión sensorial entre pasado y presente. También a veces, determinadas incongruencias en el relato de un testimonio o de un discurso, denotan la existencia de una zona “cargada” de subjetividad o la presencia de aspectos aún en proceso de formación dentro de la conciencia, que podrían ser considerados como “puntos de memoria” dentro de un texto.

La noción de “puntos de memoria” está estrechamente vinculada a una concepción de la historia como un tejido estratificado de capas superpuestas a través de las que el paso del tiempo va edificando el olvido pero que presenta, no obstante, zonas de intensidad variable y líneas de discontinuidad a través de las que emerge la expresión de una energía afectiva especialmente significativa de los procesos de configuración de la identidad individual y colectiva.

Tomamos esta composición de superficies de densidad e intensidad variable como base para la elaboración de nuestra *cartografía* de los espacios de la memoria de infancia, teniendo en cuenta la necesidad de representar, más allá de las referencias objetivas que se pueden encontrar en la superficie del texto literario, lo que podríamos considerar un mapa de las intensidades y distancias subjetivas, que emergen en diferentes niveles del mismo.

Por último, es necesario señalar la importancia específica de la imagen y las potencialidades que la teoría de la “Posmemoria” encuentra en el lenguaje fotográfico como medio privilegiado para “materializar” la memoria y captar instantes en los que el tiempo se detiene. En virtud de su capacidad probatoria y su carácter fragmentario, la fotografía es un medio capaz de conectar con la memoria sensorial del cuerpo y, a la vez, generar imágenes que pueden ser inscritas en diferentes escrituras, textos y contextos. Gracias a esta virtualidad, es posible la apertura de un enfoque que va más allá de la repetición traumática del pasado para componer nuevos discursos reparadores de los tejidos rotos entre pasado y presente.

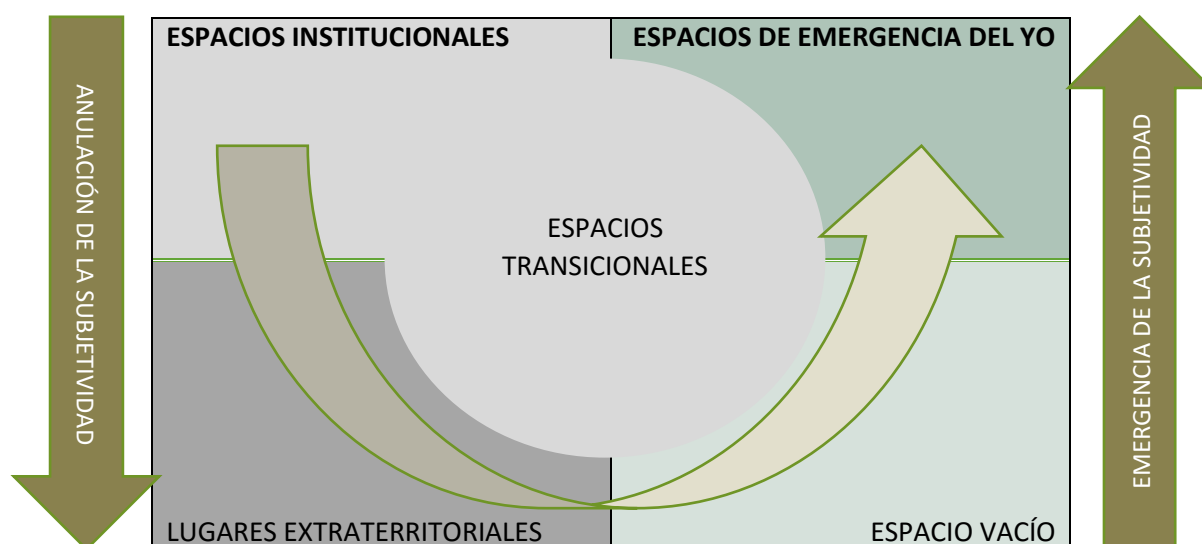
Tanto en las artes plásticas como en la literatura se encuentran diferentes ejemplos de esta evolución desde posiciones identitarias fijas hacia vínculos más abiertos con el pasado, de carácter afiliativo y “conectivo”, entre los miembros de la “posgeneración”. Expresiones del *yo* y del *nosotros* que se reflejan en la utilización de figuras como la superposición, la intersección y la recontextualización de imágenes. Exploraremos la presencia de este tipo de estrategias formales y su sentido en las tres obras que nos ocupan, así como algunas características del lenguaje fotográfico y la dialéctica entre la discontinuidad de la imagen y la actividad interpretativa del discurso, que pueden resultar ejes de análisis especialmente reveladores de las dimensiones del espacio literario de la infancia.

Tanto en *W o el recuerdo de la infancia*, como en *Dora Bruder* y en *Austerlitz*, las fotografías aparecen como objetos testimoniales revestidos de un enorme significado y efecto emocional sobre los personajes. Este poder de irradiación de la imagen fotográfica que conecta los textos literarios entre sí y se superpone en diferentes discursos, nos abre una sugerente vía de exploración en cuanto al juego entre fotografía y literatura como uno de los espacios de intimidad en los que el *yo* de la infancia emerge a través de la escritura. (Picazo, 2016)

## 5. ESTUDIO DE LA FUNCIÓN NARRATOLÓGICA DE LOS ESPACIOS DE LA INFANCIA

### 5.1. Cartografía inicial. Una tipología genérica de los espacios de la memoria de infancia.

La diversidad de los espacios, lugares, estrategias y voces narrativas que conviven en los tres textos seleccionados, nos obliga a trazar, a partir de las tendencias que emergen en una primera lectura, una cartografía inicial a modo de hipótesis, que oriente el itinerario para la exploración de los mismos. Resultado de dicho propósito es el diagrama que presentamos a continuación, en el que cabe destacar, en primer término, la diferenciación básica entre dos categorías: Espacios institucionales y Espacios de emergencia del yo que, como veremos, funciona como eje vertebrador de la experiencia subjetiva del espacio en los tres textos seleccionados para el análisis.



Entre los Espacios institucionales nos encontramos con referencias a la arquitectura vinculada a diversas funciones estatales: Cárceles, fortalezas, Internados o, también, edificios destinados al tránsito y el comercio como las Estaciones de tren o, en relación con la institucionalización del tiempo y la historia, Archivos y Bibliotecas. En todos estos lugares, el espacio se vincula a una experiencia de confinamiento y opresión de la individualidad.

Por otro lado, los Espacios de emergencia del yo, en una dinámica opuesta a los Espacios institucionales, representan aquellos lugares en los que el espacio se abre para ser transitado en diferentes direcciones, se produce el encuentro con los otros, y una conexión entre el pasado y el presente. Se sitúan en este apartado el Paisaje natural y el Paisaje abierto de la ciudad, algunos lugares de intimidad como Cafés, Casas o

Cementerios y, especialmente, el espacio simbólico de la Escritura y su intersección con la Imagen fotográfica.

En un nivel inferior, y separadas por una “línea de censura” encontramos, dentro del espacio institucional, la zona de los Lugares extraterritoriales y, dentro del espacio de emergencia del yo, la zona del Espacio vacío. Entre los lugares extraterritoriales encontramos referencias a los campos de concentración o a determinados territorios ficcionales como W, en los que la lógica del control social e individual alcanza su máxima expresión y excede la escala de lo presentable y lo representable dentro de la “normalidad institucional”. Es por ello que a menudo se trata de espacios ocultos, sumergidos o borrados de la conciencia.

Por otra parte, en la base del espacio de emergencia del yo, se encuentra el “Espacio vacío”, que podríamos identificar con el sustrato inconsciente de la subjetividad, la experiencia negativa de la ausencia y la infra-historia de las vidas borradas de documentos de los archivos, hasta cierto punto imposibles de recuperar y que, sin embargo, están en la base del impulso de búsqueda del yo y del *otro* que podemos identificar en las diferentes escrituras de los textos que nos ocupan.

Es necesario advertir que, pese al trazado de estas líneas de diferenciación, existen espacios transicionales como las Estaciones de tren en los que se produce una superposición de diferentes valores del espacio, asociado, por un lado, a funciones institucionales y vinculado, por otro, a episodios de enorme trascendencia subjetiva. Las superposiciones y las transiciones entre todos estos espacios paradigmáticos constituyen la experiencia más frecuente de los personajes de los tres relatos. Ningún espacio aparece desvinculado o separado de la experiencia subjetiva; la diferencia entre Espacios institucionales y Espacios de emergencia del yo no se corresponde con la oposición entre objetividad y subjetividad sino, más bien, con la experiencia de la clausura y la opresión frente a la de la apertura y la expansión íntima. La evolución y la transición entre estos dos polos fronterizos es la fuerza que conduce, de diverso modo, la dinámica del espacio en cada uno de los tres textos.

## 5.2. Espacios institucionales: Arquitectura, regulación política y experiencia subjetiva del espacio.

Dentro del apartado de los espacios institucionales abordaremos, en primer lugar, los aspectos relacionados con el control institucional del espacio físico a través de la arquitectura. Nos referiremos, en segundo lugar, al discurso institucional sobre la historia que se construye en el espacio de los archivos y desarrollaremos, en tercer lugar, las formas de control totalitario de la vida cotidiana que se produce en espacios como internados, campos de concentración y lugares los ficcionales como W, inspirados en el paradigma de “lo carcelario” (Foucault, 1984a)

### 5.2.1. Arquitectura y poder. La institucionalización del espacio en Estaciones de tren, Cárceles y Fortalezas.

Pese a la tensión existente entre los espacios institucionales y los espacios de la emergencia del yo, lo primero a destacar en la descripción de los espacios institucionales es su aparición dentro de un continuo, insertos en un movimiento de tránsito sobre el contexto más amplio y más difuso del entorno que les rodea. Los espacios institucionales emergen como enclaves de especial densidad que se separan del paisaje –natural o urbano- que los seres humanos recorren en su trayecto vital, erigiéndose en primer término, en virtud de su apariencia, en la forma de obras arquitectónicas en las que destacan, como notas fundamentales, la grandiosidad y la clausura.

Sebald dedica una atención especial a este aspecto externo de la arquitectura de los espacios institucionales. De hecho, Austerlitz se nos presenta como un estudioso de la historia de la arquitectura y, desde los inicios, la configuración histórica del espacio arquitectónico está en el centro de la relación entre los dos personajes<sup>2</sup> que, de manera alternativa, comparten el protagonismo de la historia.

El primer encuentro entre el narrador y Austerlitz tiene lugar en la Centraal Station de Amberes. En el espacio de esta estación comienza una relación determinada, desde el principio, por la arquitectura. Éste es el único tema de sus primeras conversaciones y funciona como una tercera instancia entre ambos, un vínculo mediador de la cercanía y la distancia física y psicológica entre dos desconocidos.

Sin embargo, para ser precisos, más que de conversaciones deberíamos hablar, en esta etapa inicial de la relación entre los dos personajes, de la escucha admirada de un discípulo ante la erudición de un maestro con el que comparte la experiencia de transitar por la Salle des pas perdus de la Estación de Amberes. En este espacio, el profesor Jacques Austerlitz comenzará a desplegar, al modo de una clase magistral, un discurso en el que se descubren algunas de las claves más importantes del proceso de configuración histórica del estilo arquitectónico del capitalismo.

Dentro de este discurso, las estaciones de tren, de las que la de Amberes es una muestra claramente representativa, constituyen un modelo de edificación que pone en evidencia la estrecha vinculación existente entre la tendencia expansiva del sistema económico capitalista, el colonialismo durante el siglo XIX y la configuración del espacio arquitectónico en torno a dimensiones grandiosas que excedían con mucho las necesidades funcionales.

---

<sup>2</sup> Resulta difícil determinar en esta obra el rol protagonista, dada la intensa comunicación entre el narrador y Austerlitz, la estrecha e íntima conexión entre ambos y la existencia de zonas de intersección e incluso de confusión entre sus respectivas identidades individuales. A menudo se tiene la sensación de estar en contacto con un ser compuesto de dos personas, que se reflejan en imágenes recíprocas. Un protagonismo de pareja que nos acerca a la idea de que la identidad sólo puede construirse a través del doble o del oyente.

Más allá de albergar el tráfico ferroviario, las estaciones de tren pasan a convertirse en monumentos consagrados a la sacralización del dinero, del comercio y la concepción del tiempo del capitalismo. Sobre el modelo de los palacios renacentistas italianos se construyen las nuevas estaciones como edificios monumentales en los que el reloj ocupa el lugar más elevado de una moderna teología, el punto al que todos los viajeros deben dirigir su mirada y de acuerdo con el que deben regular sus actividades.

al entrar en la sala nos sentíamos como sí, más allá de todo lo profano, nos encontrásemos en una catedral consagrada al comercio y el tráfico mundiales (...) resultaba apropiado que en los lugares elevados, desde los que, en el Panteón Romano, los dioses miraban a los visitantes, en la estación de Amberes se mostraran, en orden jerárquico, las divinidades del siglo XIX: La Minería, la Industria, el Transporte, el Comercio y el Capital” (Sebald, 2014: 15)

Sin embargo, como otros espacios institucionales, las estaciones de tren tienen un carácter doble, funcionan como una bisagra en la que se articulan por una parte la inscripción de las tendencias del poder a lo largo de la historia y, por otra parte, las experiencias de exilio que permanecen grabadas, de manera apenas consciente, en capas muy profundas de la memoria individual y colectiva.

Analizaremos más adelante de manera más detallada esta condición transicional y ambivalente de las estaciones de tren. Junto a éstas, los edificios de carácter militar y carcelario son otro de los espacios institucionales que Sebald nos presenta desde una mirada que pone el énfasis en la arquitectura. La experiencia intensamente opresiva y angustiosa del narrador al internarse en los sótanos de la fortaleza de Breendonk da paso a una reflexión, por parte de Austerlitz en torno a la lógica paranoide, el carácter monstruoso y la paradójica disfuncionalidad que preside la configuración de este tipo de edificaciones.

En base a la presentación gráfica de planos y esquemas del dodecágono en forma de estrella con fosos delanteros – la estructura geométrica en la que se basan las fortalezas destinadas a la práctica bélica desde finales del siglo XVII– Austerlitz desarrolla la idea del funcionamiento paradójico de este tipo de construcciones defensivas que, gracias a su enorme tamaño y su inmovilidad, atraían el mayor poder enemigo y se volvían más vulnerables.

Pese a las peculiaridades singulares, existe en el pensamiento que Sebald coloca en las palabras de Austerlitz la afirmación de un parentesco común en la configuración arquitectónica de los edificios consagrados a diferentes funciones institucionales. Una orientación compartida en la que destacan dos rasgos que ya hemos visto aparecer de manera incipiente en el acercamiento a estaciones de tren y fortalezas: la compulsión del orden y la tendencia al monumentalismo. Podemos encontrar estos dos rasgos tanto en establecimientos penitenciarios como en estaciones de tren, edificios de bolsa, óperas, manicomios e incluso en las viviendas destinadas a los trabajadores, como una común estructura subyacente que sugiere la existencia de una correspondencia sistémica y transversal entre las funciones económicas, políticas, sociales y culturales dentro del orden institucional del capitalismo (Sebald, 2014:37).



Todo un desarrollo integrado que, en síntesis, estaría anclado sobre una tendencia antropológica al exceso en la dimensión de los proyectos humanos, situándolos muy por encima de la escala de las necesidades y del límite de lo razonable y que delata, a un nivel más profundo, una inseguridad en la base de dicha pretensión: “Desde luego, precisamente nuestros proyectos más poderosos eran los que traicionaban de forma más evidente nuestro grado de inseguridad” (Sebald, 2014: 18).

A partir de esta aproximación inicial, la relación entre arquitectura y poder evoluciona en el texto de Sebald desde un análisis más bien teórico, formal y externo, hacia una comprensión en la que se integra de manera creciente la experiencia subjetiva y en la que la contemplación de la historia no se centra tanto en sus mecanismos macro, como en sus modos de intervención sobre las vidas humanas. En este proceso, la violencia aparece de manera cada vez más transparente, como una clave esencial del funcionamiento institucional y una verdad escondida en el seno de la historia. Una realidad que, no obstante, aparece como resultado del azar y, a menudo, a través de la experiencia traumática.

Este cambio de perspectiva en la aproximación a la arquitectura se produce en la obra de Sebald en paralelo con la evolución de la relación entre dos personajes protagonistas, desde una mayor distancia hacia un mayor grado de confianza e intimidad. Después de varios encuentros y en medio de una conversación que tiene lugar en un “espacio de intimidad” (el bar del Great Eastern Hotel de Londres), los discursos profesoriales de Austerlitz se transforman en un relato sobre la historia de su infancia y de la búsqueda del secreto en el que había permanecido oculto su verdadero origen durante muchos años.

Resulta claro el cambio en el uso de la primera persona que se hace evidente en los amplios pasajes dedicados a la infancia de Austerlitz en la localidad galesa de Bala. El relato de tono testimonial volcado en las referencias al discurso de Austerlitz en el que –hasta el momento– el narrador nos lo presenta como tercera persona, a través de las continuas acotaciones del tipo “dijo Austerlitz”, intercaladas en la voz narrativa, se transforma a partir del momento en el que Austerlitz dirige la mirada a su acompañante y pronuncia la frase: “Toda mi infancia y juventud, [comenzó por fin mientras volvía a mirarme], no supe quién era en realidad” (Sebald, 2014: 48).

En este punto la enunciación del relato en primera persona pasa a Austerlitz, y a través de varias páginas, en las que las acotaciones del narrador se distancian ampliamente, nos adentramos en la narración de una experiencia biográfica en la que el paisaje natural y las referencias al entorno familiar y comunitario ocupan un lugar dominante.

Analizaremos más detalladamente estos pasajes en los apartados dedicados a los espacios de emergencia del yo. Sin embargo, en lo que se refiere a la dimensión institucional cabe destacar que, a partir de este momento delimitado por la declaración esencial de Austerlitz, nos encontramos con una exploración de la arquitectura a partir del espacio interior y desde el plano subterráneo, que desplaza el punto de vista

centrado en la exterioridad, los aspectos estructurales y “la alturas”, que habían predominado en el enfoque de los pasajes iniciales.

El encuentro de la estación de Liverpool Street en Londres ilustra claramente este cambio de perspectiva en la observación de la arquitectura por parte de Austerlitz. En los paseos nocturnos en los que recorría de un extremo a otro las calles de Londres, impulsado por la angustia y el insomnio, nota la irresistible atracción que esta estación ejerce sobre él y se interna en lo que denomina como “uno de los lugares más oscuros y siniestros de Londres, una especie de entrada al averno” (Sebald, 2014: 130).

Sentado en el interior de esta estación, las reflexiones de Austerlitz se orientan hacia los orígenes de su construcción, asentada sobre prados pantanosos que se helaban durante el invierno y servían a los habitantes para patinar y sobre los que después, en el siglo XVII, se construyó un convento y un hospital para locos e indigentes.

En lugar de las fotografías de la cúpula de la Centraal Station de Amberes nos encontramos ahora con una fotografía que ocupa una página completa, en la que se reproducen los cráneos y restos de más de cuatrocientos esqueletos que fueron encontrados en las excavaciones realizadas en 1984 en la zona de la estación construida en 1865. En lugar de los discursos sobre la historia de la arquitectura y la tendencia expansiva del movimiento económico y militar en el capitalismo, nos encontramos con la reflexión sobre “el sufrimiento y los dolores que se acumularon allí durante siglos” (Sebald, 2014: 132).

Por encima de la capa de restos óseos, en este mismo lugar, entre los siglos XVII y XVIII, creció toda una maraña de calles y casas destinadas a los habitantes más humildes de Londres, unos barrios que, entre 1860 y 1870, fueron desalojados por la fuerza. Fueron también necesarios grandes desplazamientos de tierra para dar lugar a la construcción de las vías de ferrocarril. Con este estudio en capas descendentes sobre el proceso histórico de formación de la estación de tren, conectamos de nuevo con las fuerzas económicas como motor esencial de la actividad arquitectónica, pero ahora estas fuerzas aparecen ligadas al sufrimiento humano y a la violencia sobre la naturaleza y sobre los seres humanos que parece indisolublemente asociada, de manera clara en el pensamiento de Sebald, al progreso económico y tecnológico a lo largo de la historia.

Parecería haber, por tanto, una línea que separa las obras arquitectónicas en una parte que crece hacia arriba en sentido vertical para representar la grandiosidad y orden racional del poder económico y político y, bajo esta línea, una dimensión subterránea en la que reina la oscuridad de los túneles y las mazmorras y en las que se esconden los restos de los muertos y la violencia que el mismo poder ha generado, en una simetría inversa, a lo largo de la misma evolución histórica.

Además de las dos caras de la historia, en los espacios institucionales están grabados los ecos de acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado y que tienen una relevancia especial, no sólo desde el punto de vista social o colectivo, sino en relación con la propia historia individual. Estos ecos son captados también por Austerlitz. Resulta significativo, en este sentido, que sea en esta misma estación de Liverpool Street donde, de modo

casual, tiene lugar la escucha de una conversación entre dos mujeres, que pone al protagonista tras la pista de hechos claves para el esclarecimiento del enigma que pesa sobre su origen.

Tanto estaciones como fortalezas son lugares de condensación del sufrimiento escondido a lo largo de la historia. Existe un claro paralelismo, en lo que se refiere a la exploración subterránea de la arquitectura, entre la experiencia de Austerlitz en la estación de Liverpool Street y la del narrador en el interior de la fortaleza de Breendonk. Parecería que entre ambos personajes se va desplegando un juego de influencias mutuas, que se van alternando en la narración y la escucha. También en Breendonk aparecen los fantasmas de los presos que fueron allí sometidos a trabajos forzados y torturas, y esos terrores se reflejan en la experiencia sensorial de la opresión y el ahogo que confiesa haber sentido el narrador al adentrarse en los sótanos de la fortaleza:

Y recuerdo también cómo, penetrando más en el túnel, que era en cierto modo la espina dorsal de la fortaleza, tuve que defenderme contra la sensación que arraigó en mí y que hasta hoy me invade en sitios desagradables, de que con cada paso que daba el aire para respirar disminuía y el peso sobre mí aumentaba. (Sebald, 2014: 28)

Además de la conciencia de este sufrimiento, la contemplación del pequeño detalle de un desagüe en el centro del suelo de una mazmorra y de un gancho colgado en el techo, desencadena súbitamente en el narrador el recuerdo infantil de la imagen de un lavadero y una carnicería por la que pasaba cada día para ir al colegio. Asociaciones que se continúan en nuevas imágenes que conectan con los terrores de la infancia y que acaban provocando una sensación corporal de asco y náusea que, a su vez, conecta con el relato de las torturas que tuvieron lugar bajo los muros de Breendonk, conocido a través de los testimonios escritos de Jean Améry o Claude Simon. (Sebald, 2014: 29-30). A través de pequeños detalles que funcionan como “puntos de memoria”, se desencadenan las sensaciones corporales que dan paso al conocimiento de las vinculaciones de la experiencia traumática en el plano de la biografía individual y la experiencia social a lo largo de la historia.

Modiano comparte con Sebald el interés por la vinculación entre la arquitectura y la historia, pero en su caso encontramos una mirada que se centra más en las calles y el espacio abierto de la ciudad que en los edificios construidos y que privilegia en su enfoque los procesos de destrucción y demolición, destinados a borrar las huellas del pasado, sobre los procesos de construcción a lo largo de la historia.

El modo en el que el presente trata de devorar el pasado y en que el olvido trata de cubrir con un manto de neutralidad y asepsia las marcas de la historia vivida y la violencia ejercida desde el poder, es un objeto recurrente en *Dora Bruder*. Las observaciones del narrador muestran la desaparición del internado en el que vivió Dora, el espacio vacío y el muro vergonzante que trata de ocultar los restos de lo que fue el cuartel y cárcel de Tourelles, donde también estuvo recluida la niña, o los terrenos del suburbio en el que estuvo situado el campo de concentración de Drancy, que actualmente trata de ser olvidado a través del urbanismo global y homogéneo de los no-lugares.

No queda nada del Sagrado Corazón de María. Un bloque de pisos modernos se alza en la esquina de la calle Picpus con la de la Estación de Reuilly. (Modiano, 2014a: 115)

Aquel domingo el bulevar estaba desierto y sumido en un silencio tan profundo que se escuchaban los susurros de los plátanos. Un alto muro rodea el antiguo cuartel de Tourelles y oculta los edificios. Recorrí el muro. Había una placa en la que pude leer:

ZONA MILITAR  
PROHIBIDO FILMAR Y HACER FOTOGRAFÍAS (Modiano, 2014a: 117)

Sin embargo, otra de las notas características de la perspectiva modianesca es precisamente la percepción atenta de todo lo que sobrevive a la destrucción. A veces se trata de detalles que no es necesario buscar en ningún sótano o lugar recóndito sino que están a la vista, simplemente han quedado olvidados. Como si la tarea destructora de los testimonios de la historia no pudiese ser nunca total y siempre escapasen a la planificación totalitaria de la destrucción, pequeñas piezas que se resisten a ser capturadas por las máquinas del olvido.

Pese a la destrucción sistemática, continúan vibrando en la atmósfera de la ciudad las ondas menos audibles de los sonidos de todo lo que fue arrasado. El vacío y la ausencia tienen en Modiano una existencia en el límite entre lo material y lo inmaterial. Con una materialidad como la de los campos magnéticos, lo invisible continúa siendo perceptible en el texto de Modiano y bajo el olvido, los ecos del pasado subsisten a las estrategias de la vergüenza y el encubrimiento.

Me dije que nadie se acordaba de nada. Tras el muro se extendía una tierra de nadie, una zona de vacío y de olvido. Los viejos edificios de Tourelles no habían sido derribados como el pensionado de la calle Picpus, pero esto carecía de importancia.

Y, no obstante, bajo aquel denso manto de olvido, se oía, de cuando en cuando, algo, un eco lejano, ahogado, pero era imposible saber exactamente qué. Era como encontrarse al borde de un campo magnético sin péndulo para captar las ondas. En la duda y por mala conciencia habían colgado el cartel de “Zona militar. Prohibido filmar y hacer fotografías” (Modiano, 2014a: 117)

#### 5.2.2. Archivos, Registros, Bibliotecas y Museos. Dimensión política del espacio e institucionalización de la historia y el tiempo.

Si la ciudad en la que vivió Dora Bruder atesora los ecos de los secretos de la historia, en la obra de Modiano existe un espacio institucional específico, y separado por claras fronteras físicas del entorno de la ciudad, destinado a conservar, producir y, también, a destruir la historia. Se trata de los archivos.

Bajo esta denominación genérica agrupamos todos aquellos edificios en los que se guardan y clasifican los documentos producidos por las diferentes instancias del poder y del Estado a lo largo del tiempo. La intensa relación entre el archivo y la historia está inscrita ya en la misma definición de la historia, cuyo comienzo se sitúa precisamente en el momento del tiempo en el que la vida social empieza a generar documentos escritos.

El buscador del rastro de Dora Bruder en la novela de Modiano se desplaza continuamente por la ciudad tratando de escuchar los sonidos ocultos del pasado en las calles, los edificios, los cafés y, a la vez, en una alternancia casi sistemática, visita archivos y registros de diferentes instituciones en busca de documentos, datos, pruebas o testimonios que sirvan como pistas sobre las que apoyar y conducir su búsqueda. El espacio abierto de la ciudad y el espacio cerrado de los archivos constituyen, por tanto, los dos extremos de un itinerario de ida y vuelta que oscila entre los datos discontinuos de la historia “real” por una parte, y los descubrimientos, las intuiciones y las interpretaciones de los vacíos, los huecos y los hechos ocultos tras las paredes de la historia que sólo la memoria y la imaginación pueden contribuir a restaurar.

A lo largo de este periplo, se sucederán la visita o la consulta de los archivos de múltiples instituciones, entre los que se cuentan registros civiles de distritos municipales, el registro del Palacio de Justicia, del Ministerio de los Antiguos Combatientes, registros de colegios de barrio, del internado de la obra del Sagrado Corazón de María, de comisarías de policía, de la Prefectura de la policía de la Ocupación, de la cárcel de Tourelles o de otras instituciones como el Yiyo Institute de Nueva York.

Y documentos como partidas de nacimiento, inscripciones escolares, fichas policiales, listas de deportados a campos de concentración, circulares de la Policía Judicial y Municipal en la Ocupación, órdenes de detención y envío a prisión preventiva, informes policiales, cartas de familiares de desaparecidos dirigidas al Prefecto de policía, la carta de un oficial de la Gestapo o la que un joven, internado en el campo de Drancy, dirige a su familia antes de desaparecer.

También otros documentos como los anuncios de prensa, los textos literarios escritos por autores que precedieron, sucedieron o fueron contemporáneos de Dora Bruder, u otros textos del mismo autor de este relato, películas o fotografías, sirven también como huellas de escritura en las que la tarea de la búsqueda y la actividad de la imaginación se apoyan, si bien no siempre constituyen materiales de archivo.

Archivos y documentos existen en el interior de edificios que permanecen separados del espacio y del tiempo ordinario de la ciudad por fronteras físicas y simbólicas. Lugares en los que las huellas escritas de la historia parecen escondidas y apartadas de la mirada común, en el fondo de intrincados laberintos en los que resulta casi imposible orientarse y encontrar una pista singular en medio de la multiplicidad y el caos. Como los cementerios, los archivos y registros institucionales pertenecen a la categoría de los *espacios otros* o *heterotopías* que Foucault (1984b) identificó como aquellos emplazamientos que están enlazados con todos los otros espacios sociales ordinarios, pero que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones en el que se inscriben. En concreto, los archivos, como las bibliotecas y los museos, pertenecen a las heterotopías basadas en la ruptura con el tiempo tradicional. Constituyen *heterocronías* en las que el tiempo se acumula al infinito con la vocación de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, de instituir un lugar que se pone así fuera del tiempo y al margen de su efecto devorador y que, según el filósofo, es una creación propia de la cultura occidental del siglo XIX.

Los archivos, en tanto que espacios heterotópicos, más allá de lugares destinados a la conservación, constituyen una especie de agujeros negros en los que los restos escritos del pasado permanecen en una especie de oscuridad infinita, fuera del tiempo y del espacio ordinarios y, en cierta medida, inaccesibles o difícilmente accesibles.

La experiencia del narrador que trata de reconstruir la historia de Dora Bruder pone claramente de manifiesto este carácter heterogéneo del espacio de los archivos y las barreras tras las que los documentos permanecen fuera de la visibilidad. Una de estas barreras es su propia organización laberíntica, que se hace patente en lo intrincado de las rutas de acceso a un documento mínimo y singular, como la partida de nacimiento de Dora Bruder, a la que el investigador sólo podrá acceder después de recorrer diferentes instituciones y realizar diversos trámites y solicitudes de autorización: “Me aconsejó pedir autorización al Palacio de Justicia, bulevar del Palacio 2, sección 3ª del registro civil, planta 5ª, escalera 5, oficina 501. De lunes a viernes, de 14 a 16 horas” (Modiano, 2014a: 21)

El interior de los edificios administrativos, como el Palacio de Justicia, donde yacen los documentos del pasado, resulta también un espacio laberíntico en su configuración en el que el visitante se siente perdido y desorientado, hasta el extremo de la angustia y el miedo a perder su pista para siempre:

Atravesé un patio, me introduje por un corredor y desemboqué en un hall muy amplio por donde circulaban hombres y mujeres con carteras negras y, algunos, con atuendo de abogado. No me atreví a preguntarles por dónde se accedía a la escalera 5.

Un bedel sentado detrás de una mesa me indicó el extremo del hall. Por allí entré en una sala desierta cuyas ventanas en voladizo dejaban ver un día grisáceo. Recorrí la sala de una punta a otra, pero no encontré la escalera 5. Me dominó entonces el pánico y el vértigo que se sienten en las pesadillas, cuando uno no puede llegar a la estación, el tiempo corre y sabe que va a perder el tren (Modiano, 2014a: 22).

La experiencia sensorial en el interior del espacio de los archivos se separa así de la “normalidad” para acercarse al territorio onírico de las pesadillas y nos recuerda también el universo kafkiano en su cualidad laberíntica y en las presencias mudas e impasibles de burócratas vestidos de negro.

Dentro de este universo, conserjes y ordenanzas son personajes asiduos, dotados de amplios poderes en su territorio, que ejercen funciones de control de acceso a los espacios reservados de la historia y de aplicación de las normas que preservan el carácter inaccesible y recóndito de los documentos. El autor se refiere a estos personajes como “centinelas del olvido encargados de velar por un secreto vergonzoso y de interceptar a quienes quisieran descubrir la menor traza de su existencia” (Modiano, 2014a: 21).

Son estos bedeles los encargados de ejercer funciones cuasi policiales, obligando a los visitantes a pasar por el ritual de desprenderse de las pertenencias, ropas e instrumentos a los que se vincula su identidad, a “desidentificarse” o infantilizarse, para poder penetrar en el interior de los oscuros templos de la memoria: “Por culpa de mis titubeos me gané la regañina e otro ordenanza. ¿Era un gendarme? ¿Un policía?

¿Debía entregarle, como cuando se entra en prisión, los cordones de mis zapatos, mi cinturón, mi portafolio?” (Modiano, 2014a: 22)

De modo que, el proceso de llegar a tener contacto con las huellas del pasado es arduo, está rodeado de trabas y requiere, por parte de quien se embarca en la búsqueda, de enormes dosis de tesón y de paciencia. Existe en Modiano la convicción de base de que, pese a todo impedimento, las verdades sumergidas en los sótanos de la historia acaban siempre por emerger y que este esclarecimiento es inevitable, si bien requiere de un tiempo de duración indeterminada. En este contexto hay que entender las recurrentes alusiones a la espera o la paciencia, uno de los rasgos que el narrador de Dora Bruder se atribuye a sí mismo con mayor claridad y frecuencia:

Lleva tiempo conseguir que salga a la luz lo que ha sido borrado. Quedan pistas en los registros pero se ignora dónde están escondidos y qué guardianes los vigilan y si querrán enseñárnoslos. O tal vez simplemente han olvidado que esos registros existen.

Basta un poco de paciencia. (Modiano, 2014a: 19)

Cabe señalar, por último, en torno a estas cualidades de clausura y separación del exterior, de discontinuidad respecto al tiempo y el espacio ordinarios y de morfología laberíntica, la existencia de una relación de equivalencia entre diferentes funciones institucionales, que se hace evidente en la asociación que el narrador establece entre la experiencia de entrar en el archivo del Palacio de Justicia y la visita al hospital de la Pitié-Salpêtrière, en el que no logró encontrar a su padre. Hemos encontrado referencias a esta equivalencia funcional de las diferentes heterotopías en la obra de Sebald y, como veremos más adelante, existe una continuidad entre el funcionamiento de este tipo de espacios institucionales y el paradigma de “lo carcelario” que encontrará su desarrollo pleno en los campos de concentración.

Pero el ocultamiento de la historia no se reduce en el texto de Modiano a esta accesibilidad restringida del espacio institucional del archivo, sino que nos encontramos también con una denuncia explícita de la destrucción sistemática de pruebas documentales y registros por parte de los detentadores del poder. La ingente actividad administrativa de las autoridades de la ocupación, que requería de una intensa labor de clasificación y control de la población y de la generación de multitud de registros administrativos y policiales, se vio complementada por una simétrica labor de destrucción posterior, destinada a que nunca se pudiera identificar a los autores de los crímenes cometidos.

Como resultado de estas dos operaciones, las generaciones posteriores nos encontramos, por una parte, con la realidad de la ausencia, con el vasto territorio de lo irremisiblemente desaparecido, de lo que “nunca se sabrá” y que analizaremos más ampliamente en el apartado que hemos denominado como “espacio vacío”:

*Nunca se sabrá* qué preguntas tuvo que responder Ernest Bruder en relación a su hija y a sí mismo. (Modiano, 2014a: 71)

Esos millares de declaraciones han sido destruidos y *no se sabrán nunca*<sup>3</sup> los nombres de los “agentes captadores” (Modiano, 2014a: 78)

Y por otra parte, con un conjunto múltiple de documentos que han escapado a esa destrucción que, como adelantábamos con anterioridad, nunca logra ser completa. En esta categoría se encuentran además de los textos de todas las declaraciones destruidas, muchas cartas que los familiares de los desaparecidos dirigían a las autoridades policiales solicitando desesperadamente información sobre el paradero de sus seres queridos. Estos documentos, si bien no contienen los datos de la actividad criminal del poder, atestiguan de manera incontestable su existencia a través de la huella subjetiva y el dolor que ésta dejó en los supervivientes. El rastreador de las huellas de Dora Bruder defiende, en este sentido, la existencia de una deuda y un vínculo moral entre generaciones, que consistiría precisamente en el rescate y la protección de esas escrituras íntimas:

Pero quedan en los archivos centenares de cartas dirigidas al prefecto de policía de la época, a las que nunca respondió. Han permanecido allí durante más de medio siglo, como sacas de correo olvidadas en el fondo del hangar de una lejana etapa del Correo Aéreo. Hoy podemos leerlas. Quienes las recibieron no las tuvieron en cuenta y nosotros, que no habíamos nacido todavía, somos sus destinatarios y sus guardianes (Modiano, 2014a: 78)

Se dibuja así, en torno al archivo, la existencia de una especie de dialéctica, de confrontación entre el poder que hace desaparecer los testimonios escritos de la violencia ejercida y la labor de la recuperación de la memoria de las víctimas. El trazado del itinerario del “protagonista” que oscila entre la visita a los archivos y la búsqueda de documentos por una parte, y la actividad de evocación de los propios recuerdos, la “escucha” de los sonidos grabados en el espacio abierto de la ciudad y la elaboración imaginaria, por otra, se corresponde con esta lucha entre la destrucción de la historia y la tarea regeneradora de la memoria.

Existe otra dimensión en la actividad archivística que tiene también efectos erosivos sobre la identidad y la emergencia del yo y que, más allá de la destrucción de documentos, se refiere a las características del lenguaje de los documentos que sobreviven.

Tanto en las fichas policiales como en otro tipo de registros, encontramos un resumen cifrado de datos relativos a la identidad de las personas a través de los que se opera una reducción drástica de cualquier elemento subjetivo. Son frecuentes la utilización de un lenguaje telegráfico y la utilización de claves, iniciales y números a los que difícilmente se encuentra significado. Nombre, fecha de nacimiento, domicilio o profesión, se combinan con otros campos como nº de dossier judío, claves, códigos o fechas que se corresponden a veces con el momento de la detención, la deportación o el número del documento dentro de un registro. Datos que se corresponden con la obsesiva labor de clasificación que las autoridades de la ocupación llevaban a cabo cotidianamente para mantener la persecución y el control de la población y que chocaban frontalmente con

---

<sup>3</sup> Las cursivas son nuestras



la experiencia subjetiva directa o con lo que podríamos asociar con el punto de vista del niño:

Te clasifican en extrañas categorías de la que nunca has oído hablar y que no corresponden a lo que realmente eres. Te convocan. Te internan. Y querrías saber por qué. (Modiano, 2014a: 39)

La labor de la escritura, como veremos más adelante, se orientaría precisamente a llenar los huecos dejados por los “disparos fotográficos” de las fichas policiales, para restaurar la continuidad sensible de la conciencia utilizando, para ello, la propia experiencia vital del escritor como fuente de información primaria de todas las realidades de las que no existen datos.

Todo este análisis de las relaciones entre el archivo y la historia resulta, en el contexto de este análisis comparativo, específico de la obra de Modiano. El archivo está también presente en la obra de Sebald, aunque en ésta tiene un tratamiento diferente.

Dentro del proceso de búsqueda de su origen, Austerlitz recurre a varios archivos, entre los que podemos destacar el archivo estatal de la Karmelitská en Praga, el Archivo teatral de Praga en la Celetná, la Biblioteca Nationale de la rue Richelieu en París y la nueva Biblioteca Nacional de París en el Quai François Mauriac. A estos lugares acude el protagonista del relato en busca de pistas sobre sus padres.

A diferencia de la experiencia de extrañamiento relatada por Modiano en el archivo, en la obra de Sebald estos lugares están dotados de una atmósfera casi acogedora de calidez, en la que el encuentro con el pasado resulta alentado y asistido por figuras femeninas como Tereza Ambrosová, una de la empleadas del archivo estatal de Praga, o Marie de Verneuil, investigadora con la que entra en contacto en la Biblioteca Nationale de la rue Richelieu en París, que facilitan al protagonista su tarea de búsqueda, le proporcionan apoyo y escucha atenta y ejercen sobre él un papel protector.

Un espacio para la intimidad se abre en el interior de edificios que, si bien conservan en su arquitectura la huella del pasado, siguiendo el modelo de los edificios penitenciarios o los conventos, son transformados, al ser habitados, por las relaciones humanas que se producen en su seno.

En la experiencia del personaje de Sebald existe, no obstante, una clara contraposición entre el arquetipo representado por la Biblioteca de la rue Richelieu en París, por una parte, y la nueva Biblioteca nacional del Quai François Mauriac, por otro. Si la primera es evocada como un lugar en el que los investigadores y el aparato de la biblioteca están vinculados entre sí por una especie de sistema nervioso, formando entre ambos un ser complejo que se alimenta de palabras; en la nueva Biblioteca Nacional de París, un edificio gigantesco y laberíntico formado por cuatro grandes torres de cristal de más de veinte pisos, situado en unos terrenos bajo los que se encontraba el botín saqueado por los alemanes en las viviendas de los judíos de París, el lector se siente perdido y humillado. Será imposible, dentro de este edificio monumental y orientado más a representar el poder presidencial que a satisfacer las necesidades del lector, que el protagonista encuentre ningún documento que le acerque a su padre desaparecido en París. (Sebald, 2014: 280)

La oposición entre lo grande y lo pequeño, asociada a lo humano y lo inhumano, se alza en esta comparación entre la antigua y la nueva Biblioteca Nacional de París que se realiza en el texto de Sebald. Mientras que los pequeños archivos y bibliotecas tienen un efecto de encuentro “terapéutico” con el pasado, permiten al protagonista “unir las piezas” y restablecer una continuidad entre documentos, recuerdos e incluso personas del pasado real, como la niñera que le cuidó en su infancia, los nuevos edificios cuya construcción parece inspirada por una necesidad de acabar con “todo aquello que tenía aún una vida en el pasado” (Sebald, 2014: 284), se revelan tan grandiosos como ineficaces en sus funciones. En lugar de contribuir a abrir las puertas de la historia, la nueva biblioteca parece haberse edificado precisamente para contribuir a su ocultamiento y destrucción.

La reflexión sobre la historia y el tiempo que se realiza en el libro de Sebald se despliega más allá del espacio de archivos y bibliotecas. Consciente, como Modiano, de lo escueto y limitado de la información que puede localizarse en los archivos, la historia despierta en la obra de Sebald como una realidad que surge fundamentalmente a partir de la evocación del recuerdo y se plasma en imágenes visuales. Encontramos este tipo de “despertares” de la historia en los discursos que el propio Austerlitz elabora al contemplar las obras de la arquitectura que encuentra en su camino. En dichos discursos, la propia narración de los conocimientos es considerada como “una aproximación gradual a una especie de metafísica de la historia, en la que lo recordado cobraba vida de nuevo (Sebald, 2014: 16). Es decir, la historia, lejos de ser una realidad objetiva que pueda localizarse y conservarse en un lugar concreto, es un sustrato que yace sin forma específica en el territorio subterráneo del olvido, que se elabora una y otra vez, a través de aproximaciones sucesivas, a partir de la evocación compartida de recuerdos personales y acontecimientos colectivos.

Inscrita simultáneamente en el espacio arquitectónico y en el recuerdo subjetivo, la historia se expresa a menudo, en su complejidad narrativa, a través de imágenes visuales. Son significativos en este sentido, los pasajes dedicados a las clases de André Hilary, en los que las narraciones del profesor acerca de hechos históricos como la batalla de Austerlitz, se transforman en cuadros visuales de intenso colorido en la mente de los alumnos.

Hilary nos pintó un cuadro de la disposición de los regimientos con sus uniformes rojos, verdes y azules, que en el transcurso de la batalla se mezclaban en dibujos siempre nuevos, como los cristales de un caleidoscopio. (...) vimos las negras nubes de humo flotando sobre los cañones, las balas de cañón silbando sobre las cabezas de los combatientes, el centelleo de las bayonetas cuando los primeros rayos del sol atravesaron la niebla; percibimos realmente, según creíamos, el choque de las pesadas caballerías y sentíamos, como una debilidad en nuestro propio cuerpo, el derrumbamiento de filas enteras bajo las oleadas de enemigos que se dirigían contra ellas. (Sebald, 2014: 74)

Parecería que sólo a través de imágenes es posible acercarse un poco a la “textura” de la historia, al tiempo ilimitado de cada instante, que la historia suele reducir a unas cuantas figuras prefabricadas:

Hilary podía hablar durante horas sobre el 2 de diciembre de 1805, pero no obstante opinaba que en su presentación lo acertaba todo demasiado, porque, si se quería contar verdaderamente, dijo varias veces, de una forma sistemática no imaginable, lo que ocurrió aquel día, y quién exactamente dónde y cómo pereció o logró salvarse, o aunque sólo fuera qué aspecto tenía el campo de batalla al caer la noche y cómo gritaban y gemían los heridos y moribundos, haría falta tiempo ilimitado. (Sebald, 2014:75)

Esta concepción de la historia, como forma ilimitada y ubicua de existencia del pasado, que se produce en una especie de simbiosis entre el relato y la imagen, y que se inscribe en el espacio, choca radicalmente con el tiempo abstracto que se instituye a través del reloj en los orígenes del capitalismo.

Precisamente paseando por los jardines donde se encuentra el Observatorio de Greenwich en Londres, se despliega una reflexión sobre el tiempo en la que Austerlitz afirma que el tiempo constituye “la más artificial de todas nuestra invenciones” (Sebald, 2014:103). Una magnitud cuantificable que tomó como referencia el giro de los planetas sobre su eje, pero que carece de existencia material y cualidades específicas y que, en realidad, no se ha extendido por el mundo hasta épocas recientes, habiendo aún muchos lugares en los que rigen otras medidas del tiempo distintas a las del reloj.

Frente a este tiempo abstracto, que progresa de manera lineal y continua, Austerlitz afirma la vigencia de otra magnitud del tiempo “que no progresa constantemente sino que se mueve en remolino, está determinada por estancamientos e irrupciones, vuelve continuamente en distintas formas y se desarrolla en no se sabe qué dirección” (Sebald, 2014: 103). Un tiempo que se asemeja en su forma a la propia estructura narrativa de la novela sobre la que estamos trabajando, organizada en base a un caminar errático que tropieza en ocasiones con lugares de especial condensación, que funcionan como remolinos que atraen a los personajes hacia un interior en el que el pasado está vigente y en contacto con el presente y es posible la esperanza expresada por el propio Austerlitz frente al “poder del tiempo”, de “que todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente”. (Sebald, 2014: 104)

Podemos acercarnos a este tiempo infinito en el que es posible escribir la historia de nuevo cada vez, en momentos de conversación íntima como los que tienen lugar entre Austerlitz y el narrador de su historia. La amistad y el encuentro entre personas serían el marco en el que el tiempo se expande en su dimensión ilimitada y los seres humanos se sustraen al poder del reloj, que corta como una espada la continuidad en la que se produce la vida y en la que brotan las imágenes de los recuerdos de la infancia.

Durante las pausas que se producían en nuestra conversación, los dos nos dábamos cuenta de lo interminable que era el tiempo hasta que pasaba otro minuto, y qué terrible nos parecía cada vez, aunque lo esperáramos, el movimiento de aquella aguja, semejante a la espada del verdugo, cuando cortaba del futuro la sexagésima parte de una hora con un temblor tan amenazador, al detenerse, que a uno se le paraba casi el corazón... (Sebald, 2014: 12)

### 5.2.3. Hacia el paradigma de lo carcelario. Espacio y regulación de la vida cotidiana: Internados, Campos de concentración, Lugares extraterritoriales.

El ejercicio del poder económico y político que, en un sentido macro, hemos visto plasmarse en la arquitectura y en las formas institucionales de codificación de la historia y el tiempo, tiene también una concreción en el plano de la vida cotidiana, que se revela de manera paradigmática en los internados, uno de los espacios privilegiados históricamente para la reclusión infantil desde los inicios de la institucionalización de la educación y de la extensión de la misma a las clases populares.

En los internados tiene lugar la reclusión y el sometimiento de los niños a una vida regulada por la disciplina corporal y una rutina implacable. Encontramos en la obra de Modiano una clara referencia a este tipo de espacios en el internado del Sagrado Corazón de María, donde los padres de Dora Bruder deciden ingresar a su hija, con la esperanza de que pueda allí sustraerse a los controles y las persecuciones que han empezado a desencadenarse contra la población judía en toda la ciudad de París.

Parecería que, lejos de asistir a un desarrollo continuo y progresivo de la historia se produce, en la época en que se sitúa la infancia en nuestros textos, una regresión en cuanto a las modalidades del ejercicio del poder, que vuelve a orientarse hacia el control físico y el ejercicio abierto de la violencia sobre el cuerpo de los confinados, después de haberse organizado a través de la tecnología moral de la disciplina. En este contexto, los internados de las órdenes religiosas como la del Sagrado Corazón de María en el que se recluye a Dora Bruder, obedece a la búsqueda desesperada, dentro de las propias estructuras institucionales de la educación, de un lugar de excepción, un espacio reservado a los nuevos poderes totalitarios del Estado que están empezando a expandirse sin límites por todos los espacios de la ciudad.

La evolución de la historia de Dora, tal como el autor logra reconstruirla, muestra que las diferencias entre el mundo cerrado del internado y el espacio abierto de la ciudad no son de naturaleza sino de grado y, en todo caso, se van acortando paulatinamente hasta llegar prácticamente a desaparecer.

Dentro del internado la identidad individual se pierde en el sometimiento obligado a la disciplina y la regularidad homogénea de rutinas iguales para todos. Sin embargo, es precisamente esa pérdida de la identidad lo que representa una posibilidad de escapar, de camuflarse en la nada, la posibilidad de que la palabra “judía”, vacía de significado para una niña, pierda su poder performativo de clasificación y condena. La pérdida de la libertad y la identidad individual de Dora es un precio que sus padres están dispuestos a pagar a cambio de que pueda escapar de la muerte. No ocurre lo mismo en el caso de ella misma, una joven a la que no lograremos conocer, a la que seguiremos de la mano de un narrador que la busca por todas partes en París sin obtener de ella casi nada más que los rastros de su ausencia, sus fugas del internado, su condición de sombra casi inmaterial que, en su huida, representa el inquebrantable deseo humano de escapar.

El internado de la calle Picpus, desaparecido mucho antes de la década de los 90, cuando se escribe la historia de la búsqueda de Dora, conserva la condición de lugar reservado para el narrador de esta historia, que sólo podrá penetrar en el interior de sus muros a través de los testimonios que consigue recabar de otra chica que vivió en el internado en los mismos años que Dora Bruder, o a través de sus propios recuerdos y experiencias<sup>4</sup>. Por ambos caminos se llega a similares conclusiones en cuanto a lo que podría ser la vida cotidiana en el internado: regularidad invariable de los días, un tiempo monótono que transcurre en una oscuridad sombría marcada por la repetición alterna de clases y rezos. Un universo cerrado en el que resulta difícil diferenciar el día de la noche, presidido en todo momento por una férrea disciplina de la que queda excluida cualquier forma de esparcimiento.

Recuerda que todo el pensionado era sombrío y oscuro: los muros, las aulas, la enfermería, todo salvo las tocas de las monjas. Se parecía más bien a un orfanato. Una disciplina de hierro. Nada de calefacción. No comían más que colinabos. Las alumnas rezaban “a la seis”, pero olvidé preguntarle si se refería a las seis de la mañana o de la tarde. (Modiano, 2014a: 44)

Adivino más o menos los horarios cotidianos. Levantarse hacia las seis de la mañana. Capilla, Clase. Recreo. Refectorio. Clase. Capilla. Dormitorio. Salida los domingos. Supongo que la vida entre esos muros era dura para aquellas chicas por las que Cristo había manifestado siempre su predilección. (Modiano, 2014a: 41)

También la literatura sirve como faro para descubrir, a través de la clarividencia de la ficción, la existencia del internado del Sagrado Corazón de María como “espacio marcado” a lo largo de la historia. En el mismo lugar, el número 62 de la calle Picpus se encontraba el internado en el que, en la obra de Victor Hugo, el presidiario Jean Valjean y la pequeña Cosette tratan de refugiarse del acoso de Javert. Una correspondencia que desafía el carácter aleatorio del azar para afirmar la existencia de una conexión intuitiva en la literatura entre acontecimientos pasados y futuros. (Modiano, 2014a: 51)

Sin embargo, durante la infancia de Dora Bruder y, específicamente en el invierno de 1941, las fronteras que separaban la vida en el interior y en el exterior del internado del Sagrado Corazón de María, se disuelven rápidamente dentro de una ciudad que se transforma prácticamente en su conjunto en una cárcel o un cuartel.

Después de dos intentos de fuga, Dora Bruder pasará del internado a la cárcel de mujeres de Tourrelles, donde si bien la autoridad corresponde a los gendarmes en lugar de a las monjas, la organización cotidiana del tiempo no resulta muy diferente.

Cuando Dora estaba presa en Tourrelles se podían recibir paquetes, y también visitas los jueves y domingos. Y asistir a misa los martes. Los gendarmes pasaban lista a las ocho de la mañana. Los detenidos se ponían en posición de firmes al pie de la cama. A mediodía se comían solo coles.

---

<sup>4</sup> El mismo ‘autor-narrador’ se refiere más adelante en el texto a su propia experiencia de vida en un internado entre los once y los diecisiete años, como algo “insostenible”: [...] no tenía nada en los pulmones pero, pese a que no había guerra, yo quería quedar exento. Simplemente, la perspectiva de una vida cuartelaria como la que había vivido en el internado desde los once hasta los diecisiete años me resultaba insostenible. (Modiano, 2014a: 87)

Paseo por el patio del cuartel. Cena a las seis de la tarde. Pasar lista otra vez. Ducha cada quince días, de dos en dos, acompañadas por los gendarmes. Silbato. En fila. Para tener visitas había que escribir una carta al director de la prisión y nunca se sabía si concedería su autorización. (Modiano, 2014a: 123)

Pero más allá de los internados y las cárceles, lo que podemos observar en el texto de Modiano es el proceso de cierre progresivo del espacio de la ciudad, su contracción hacia el modelo carcelario como norma de regulación totalitaria de todo el espacio, la desaparición de cualquier separación entre un interior y un exterior institucional. El punto de inflexión en este proceso se sitúa precisamente en el momento en el que se produce la fuga de Dora, el 14 de diciembre de 1941. En este momento, el narrador coloca el foco en la cronología mínima de ese último mes del año que fue “el periodo más ominoso, el más asfixiante que París había conocido desde el inicio de la Ocupación” (Modiano, 2014a: 54), para dar cuenta de las redadas masivas de judíos franceses, las multas, el cierre de las estaciones de metro, los toques de queda que iban afectando secuencialmente a diferentes distritos de la ciudad, hasta que los alemanes decretaron el toque de queda general a partir de las seis de la tarde entre el 8 y el 14 de diciembre y toda la ciudad quedó convertida en un presidio en el que sus habitantes permanecían confinados.

Alrededor del pensionado del Sagrado Corazón de María, la ciudad se iba convirtiendo en una gran prisión oscura en la que los barrios apagaban su iluminación uno después de otro. Mientras Dora residió tras los muros de la calle Picpus, sus padres vivieron confinados en su habitación de hotel. (Modiano 2014a: 54)

La realización absoluta del paradigma de lo carcelario, se encuentra, en el texto de Perec, en el espacio ficcional de W, un país situado en una isla al sur de Tierra de Fuego, en el que la vida está completamente gobernada el Deporte.

La descripción de esta sociedad regida por el deporte aparece a lo largo de una narración en la que se alternan, en un cruce simétrico, el descubrimiento de la vida en W y la exploración de la propia memoria de la infancia. La clausura absoluta en la que transcurre la vida en W, no se encuentra determinada por las barreras físicas del espacio, sino por una organización interna en la que la competición agonal y la lucha permanente domina por completo el espacio vital.

A través de sucesivos capítulos, un narrador distante e impersonal nos describirá con el tono objetivo de un informe antropológico, los mecanismos de funcionamiento de esta sociedad dividida en dos clases fundamentales: los atletas y los oficiales. Una vez superado el periodo de la infancia, todo el tiempo, el espacio y toda la energía individual y colectiva, gira en torno a un repertorio fijo de competiciones de condición jerárquica ascendente, en las que existe un número fijo e inmutable de concurrentes: Campeonatos de clasificación, campeonatos locales, pruebas de selección y tres tipos de juegos: Olimpíadas, Espartaquíadas y Atlantíadas.

Existen en W varias prácticas institucionalizadas para asegurar el dominio absoluto de la competición como eje vital y exacerbar la sed de victoria. El sometimiento de los atletas a un régimen carencial y una alimentación deficiente, el establecimiento de una radical

desigualdad entre los vencedores –que gozan de todo tipo de privilegios– y los vencidos –que pueden ser sometidos a todo tipo de vejaciones y torturas–, o la implantación de una política de injusticia sistemática y de arbitrariedad en las decisiones respecto a las competiciones, aseguran la inseguridad permanente de todos, la esperanza de la victoria y el terror a la derrota.

En una prolija descripción del funcionamiento “mecánico” de esta sociedad que ha interiorizado la violencia prácticamente en todos los rincones de su ser, apenas encontramos referencias al entorno físico, a las características del paisaje, ningún personaje individual destaca del conjunto de las formaciones atléticas, no existe la individualidad, no hay emociones, no hay movimientos imprevistos. Sólo un orden y una regularidad implacables que sólo la injusticia más radical hace posibles. Esta organización deportiva del Estado crea una cárcel sin paredes, una cárcel hecha de las propias relaciones humanas llevadas a su aniquilación.

En lugar de imágenes nos encontramos con esquemas, cifras. Una descripción absolutamente funcional de la disposición en forma de cuadrilátero de los cuatro pueblos que componen el país: W, Norte W, Oeste W y Noroeste W, que no cuentan con un nombre propio, más allá de su función relativa a “W”, y se sitúan en torno al centro donde se encuentra el Estadio olímpico en el que tienen lugar las competiciones. Al sur del cuadrilátero formado por los cuatro pueblos que componen de W, en un emplazamiento separado, se encuentra la Fortaleza, el lugar en el que viven los oficiales que gobiernan la vida de los deportistas.

Este lugar “extraterritorial”, aparentemente situado en ninguna parte, fruto de la imaginación de un niño de 13 años que no ha vivido en los campos, pero que ha perdido a sus padres en ellos, se revelará finalmente como una fiel representación de la utopía realizada en el “universo concentracionario” (Rousset, 2004). Así nos lo revela el autor en el último capítulo del libro, en el que muestra la casi exacta correspondencia entre las leyes de la vida en W y las orientaciones fundamentales que determinaban la estructura de los campos de represión según las describe Rousset. Una distopía en la que la opresión del poder ha quedado desdibujada en el modelo de una sociedad maquinal, la violencia se ha hecho invisible a fuerza de extenderse y colonizar por completo los cuerpos y los deseos de los súbditos y no existe lugar para la réplica ni para la esperanza. El cierre absoluto del sistema vendría asegurado por la negación de cualquier otro tipo de realidad posible.

Hay, sin embargo, un momento en la segunda parte del libro, en el parece abrirse una grieta en la roca del texto dedicado a la descripción de la vida en W, con la “intromisión” de una consideración del narrador que va más allá de lo que tiene ante su vista destacando, precisamente, un lugar de disfuncionalidad de este sistema en el interior de los esclavos:

*Pero incluso los Atletas más ancianos, incluso los veteranos chochos que salen a hacer el payaso en las pistas entre prueba y prueba y a quienes la multitud jocosa alimenta con tronchos podridos, incluso esos creen todavía que hay otra cosa, que el cielo puede ser más azul, la sopa mejor, la*

*Ley menos dura, creen que el mérito será recompensado, creen que la victoria les sonreirá y que será hermosa. (Perec 2014b: 175)*

La “correspondencia” entre el universo descrito por Rousset y el país imaginario al que nos lleva Perec en *W o el recuerdo de la infancia*, sugiere el potencial de ‘revelación inconsciente’ que presenta la ficción, con respecto a una realidad vivida por una generación anterior a la del escritor. Una idea que conecta con los planteamientos de Marianne Hirsch (2012) sobre la Pos-memoria, y con la idea de “clarividencia” que, como hemos visto, Modiano atribuye a la novela.

Por último y, a modo de contraste, pasamos a referirnos a la presencia del espacio de los campos de concentración en el texto de Sebald. La visita que Austerlitz realiza al campo de Terezin, donde desapareció su madre, nos ofrece el pasaje más representativo a este respecto.

A diferencia de la perspectiva “sistémica” de Perec, en el texto de Sebald las imágenes y las sensaciones que experimenta el protagonista al acercarse a los terrenos del campo tienen una especial consistencia. Varias fotografías de grandes puertas y ventanas cerradas, calles abandonadas y restos de edificios vacíos, nos presentan la imagen espectral de un lugar abandonado, muerto, que parece haber quedado fuera del tiempo. Junto a las imágenes, el texto destaca la impresión de una ciudad *no fortificada sino camuflada y hundida* (Sebald, 2014: 189), situada en una especie de fosa natural en el paisaje desnudo de Bohemia. Una imagen que, en contra de la “construcción poderosa” que se esperaba encontrar, sugiere la realidad vergonzante de un lugar que se esconde ante la mirada de cualquier visitante, surcado por calles vacías y muros cubiertos de hierba, en la que el silencio, la oscuridad y la clausura tras las fachadas y las puertas cerradas poseen una densidad insondable.

Si ya la desolación de la ciudad fortificada, construida como el ideal Estado del sol de Campanella siguiendo una retícula estrictamente geométrica, resultaba sobremedida opresiva, más aún lo era la frialdad de sus mudas fachadas, detrás de cuyas ventanas ciegas, por mucho que las mirase, no se agitaba ni una cortina. (Sebald, 2014: 191)

Un universo desierto que resulta incomprensible, opaco, inhabitable para el ser humano, poblado sólo por las arañas. A diferencia de las aproximaciones de los otros autores que estamos analizando, la mirada de Sebald sobre Terezin parece enfatizar su carácter de pasado, la muerte real de la amenaza que aún continúa activa en la imaginación del protagonista, que sufre pesadillas durante la noche después de haber transitado por aquel terreno sepulcral. Del mismo modo que Marianne Hirsch identifica el punto de vista nazi en las fotografías que enfatizan la debilidad de las víctimas (Hirsch, 2012), podemos considerar esta aproximación a Terezin como un lugar camuflado, muerto y desierto, como parte de un punto de vista anti-nazi, que tiende a fijar la mirada en la caducidad de un poder que se pretendía absoluto y eterno.

Una apreciación que no se traduce, sin embargo, en la negación de la realidad histórica del exterminio o la minimización de sus efectos y consecuencias. La experiencia del vacío al transitar por los terrenos desiertos del campo, continúa con la visita al Antikos Bazar y al Museo del Gueto, donde el encuentro del protagonista con los objetos testimoniales



que sobrevivieron a los desaparecidos en el campo, le permitirán entrar en contacto con la experiencia de las víctimas que habían poblado aquel lugar, recrear y sentirse corporalmente rodeado de su sufrimiento.

### 5.3. Espacios de Emergencia del Yo: Del vacío al tránsito y el encuentro íntimo.

Una vez recorridos los “espacios institucionales” en los que tiene lugar la experiencia de la opresión y el confinamiento, nos dedicamos ahora a explorar otros espacios en los que la subjetividad se expande y la memoria conecta con el ser infantil que quedó atrás.

Veremos cómo, a través de la experiencia del viaje, se produce el encuentro con un paisaje –natural, rural o urbano- en el que las huellas de la propia historia permanecen grabadas y condensadas en puntos de memoria que funcionan como botones de conexión entre pasado y presente que, al ser pulsados, permiten el despliegue instantáneo de amplios fragmentos de experiencia vivida en el pasado. Memoria y percepción sensorial se combinan, de este modo, en una recuperación imaginaria de los lugares de la infancia en el presente de la vida adulta.

Sin embargo, abrir las puertas del pasado y de la infancia no resulta una experiencia fácil. Se trata más bien de una aproximación lenta, paulatina, incluso dolorosa, que requiere el traspaso de cierto umbral de resistencia interior a la conciencia de la pérdida.

En los tres textos sobre los que estamos trabajando nos encontramos con la experiencia de la pérdida como punto de partida de la historia, ya se trate de la pérdida de una parte de la propia historia personal, ya sea de la historia de otro niño o niña que, en cierto modo, nos pertenece, que es también *yo*, o podría ser *yo*. En el centro de las tres historias que nos ocupan está la aventura del viaje al encuentro de ese niño o niña que fui o que pude ser.

Esta es la razón por la que, en este apartado dedicado a los espacios de emergencia del *yo*, comencemos por el lugar de la falta que hemos denominado “espacio vacío”. Un lugar sin emplazamiento visible, que no conoce fronteras, que sólo se manifiesta en la experiencia subjetiva de un hueco, una discontinuidad, una herida, un límite que impide continuar avanzando en el camino. El reconocimiento de este territorio que permanece oculto o velado en el presente, que probablemente nunca será completamente conquistado por el conocimiento, constituye, sin embargo, una fuerza que atrae y empuja hacia la búsqueda que da lugar a la aproximación imaginaria y a la re-creación a través de la escritura.

### 5.3.1. La infancia irrecuperable. El espacio vacío como límite de la memoria y la identidad. El olvido, la ausencia, la fuga.

Tomamos, en primer lugar, las declaraciones de Perec en las primeras páginas de *W o el recuerdo de la infancia*, como expresión directa del olvido y el desconocimiento que se sitúan en el punto de partida de la búsqueda de la infancia y que son, a la vez, la condición que hace posible y necesaria una recuperación imaginaria de la misma. Pese a que, en esta tarea es preciso apoyarse en los objetos o los documentos que han sobrevivido la paso del tiempo y que funcionan como anclajes en los que apuntalar la memoria, lo que se encuentra en la búsqueda está muy lejos de ser una realidad objetiva, una referencia fija y sólida de identidad que podría mantenerse intacta desde el pasado hasta el presente. Se trata, más bien, del acercamiento tentativo a un punto de partida, a un origen ya desaparecido que ha determinado la posibilidad de la vida en el presente, pero que permanece abierto como un horizonte para la creación.

Como todas las personas, lo he olvidado todo sobre los primeros años de mi existencia.

Mi infancia forma parte de las cosas de las que sé que no sé gran cosa. Está a mis espaldas y sin embargo es el suelo sobre el que he crecido, me ha pertenecido, cualquiera que sea mi empeño en afirmar que ya no me pertenece. Durante mucho tiempo he intentado ocultar o enmascarar estas evidencias encerrándome en el estatuto inofensivo del huérfano, del no engendrado, del hijo de nadie. Pero la infancia no es nostalgia, terror, paraíso perdido ni Toisón de Oro, sino quizás horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales podrían hallar sentido los ejes de mi vida. A pesar de no haber dispuesto de más ayuda para apuntalar mis recuerdos improbables que la prestada por fotos amarillentas, testimonios escasos y documentos insignificantes, no tengo más remedio que evocar lo que durante demasiado tiempo he llamado lo irrevocable; lo que fue, lo que se interrumpió, lo que fue clausurado; lo que indudablemente fue para no ser ya hoy, pero también lo que fue para que yo sea todavía. (Perec, 2014b: 23)

Quedan así vinculadas la incertidumbre respecto al propio origen, la posibilidad de reconstruirlo y también, la necesidad de hacerlo.

En el caso de Sebald, la búsqueda del propio origen es más bien un deseo inconsciente, una motivación que impulsa secretamente los actos y los proyectos de los personajes y que a menudo se manifiesta a través de síntomas de angustia y malestar. En el centro de la historia está precisamente el descubrimiento, por parte de los protagonistas, de la relación existente entre ambos planos: el de las motivaciones profundas y el de las intenciones y realizaciones de la vida consciente.

Es el personaje de Austerlitz el que ofrece el relato más pormenorizado de este proceso, que tiene un momento crítico de especial intensidad cuando, en el bar del Great Eastern Hotel de Londres, en una de las primeras conversaciones íntimas con el narrador. Siguiendo el relato de Austerlitz, podemos observar que, pese a la temprana intuición que en su infancia tenía de que algo muy obvio sobre su origen se le estaba ocultando, el secreto de esta parcela de su vida permanece hasta la edad adulta en la forma de una permanente sensación de desajuste respecto al entorno social en el que se desarrolla su vida, una impresión de no pertenencia que se proyectaba en el plano de las relaciones interpersonales, hasta revelarse como el motivo de un profundo aislamiento y soledad.

Me horrorizaba, dijo Austerlitz, escuchar a alguien, y mucho más hablar yo y, cuando eso siguió así, comprendí poco a poco lo aislado que estaba y había estado siempre, lo mismo entre los galeses que entre los ingleses y franceses. Nunca pensé en mi verdadero origen, dijo Austerlitz. Tampoco me había sentido perteneciente a una clase, una profesión o una fe religiosa. Entre artistas e intelectuales me sentía tan mal como en la vida burguesa, y desde hacía mucho tiempo no creía ser ya capaz de entablar una amistad personal. Apenas conocía a alguien, pensaba enseguida que me había acercado demasiado, apenas me prestaba alguien atención comenzaba a retirarme. En realidad, al final me unían a las personas sólo ciertas formas de cortesía, claramente llevadas al extremo y que, como hoy sé, dijo Austerlitz, no se orientaban tanto a la persona que fuera sino a permitirme hacer caso omiso de que siempre, hasta donde podía recordar, había estado sobre un fondo de innegable desesperación. (Sebald, 2014: 128)

En el caso de Modiano, es un anuncio en la prensa, en un ejemplar de *Paris Soir* de 1941, lo que dispara súbitamente la conexión entre pasado y presente en la conciencia del narrador, que reconoce en el texto de dicho anuncio, en el que unos padres ofrecen datos de su hija desaparecida, las calles y el barrio en el que se desarrolló su infancia.

El “espacio vacío” de la infancia tiene una particular plasmación, dentro de la obra de Modiano, en la figura de la ausencia. A diferencia de los otros dos textos que estamos analizando, en Dora Bruder, el personaje infantil al que se busca es un ser distinto al “sí mismo” del narrador. Pese a la profunda y esencial vinculación que se va construyendo entre ambos personajes a lo largo de la novela existe, no obstante, una distancia entre ambos; se trata de dos individualidades diferentes, que tienen distinto género y pertenecen a dos generaciones diferentes. Al situar la búsqueda de la infancia fuera de sí, el narrador de Modiano coloca la motivación de la misma en un plano que supera el espacio estrictamente individual. Más allá del yo como entidad aislada o monádica, el planteamiento de la obra de Modiano nos sugiere la necesidad del *otro* en el proceso de construcción de la identidad: tengo que construir a otro para construirme a mí, tengo que proyectarme en otro para descubrirme a mí.

Y en ese descubrimiento de *lo otro*, encontramos con Modiano una realidad que excede el plano individual, la existencia silenciada de amplias capas sociales que a lo largo de la historia han sido y son víctimas del olvido. La familia de Dora Bruder pertenece a esa clase de gentes desheredadas en el desigual reparto de los bienes simbólicos de la identidad y la memoria.

Son seres que dejan pocas huellas tras de sí. Personas casi anónimas. Nunca se alejan de ciertas calles de París, de ciertos paisajes de suburbio donde descubrí, por casualidad, que habían vivido. Lo que se sabe de ellas se resume en una simple dirección. Y esta precisión topográfica contrasta con todo lo que se ignorará para siempre de su vida...ese vacío, ese bloque de desconocimiento y silencio. (Modiano, 2014a: 31)

En “ese vacío”, en “ese bloque de desconocimiento y silencio” que actúa como motor de la búsqueda encontramos, entre otros datos de la familia de Dora Bruder, el hecho de carecer de nacionalidad, de haber nacido en un país (Austria) que ha dejado de existir al haber pasado a formar parte del Reich, el ser sometidos en Francia a clasificaciones que les resultan extrañas y en las que no se reconocen, el haber tratado de escapar de la inscripción obligatoria en censos y registros o el carecer prácticamente de vínculos

sociales más allá de las pocas personas, en su mayor parte desaparecidas, con las que en algún momento han convivido en el entorno más próximo.

Como hemos visto con anterioridad, pocos son los rastros que quedan en los archivos, también los edificios del recinto en el que estaba el internado del Sagrado Corazón de María han desaparecido. Las propias circunstancias históricas han conspirado para que incluso los precarios datos que los registros de la historia pueden ofrecer, sean prácticamente inexistentes en este caso. La búsqueda apenas puede apoyarse en nada objetivo y externo al propio anhelo del narrador.

Tengo la certeza de que tanto ella como las otras sombras que fueron detenidas aquella noche permanecerán siempre en el anonimato. Los policías para asuntos judíos destruyeron todos los ficheros, todos los atestados de los interrogatorios practicados tras las redadas o las detenciones individuales llevadas a cabo en la calle. Si yo no diera fe de ello, no quedaría huella de la presencia de esa desconocida y de la de mi padre en un coche celular en febrero de 1942, en los Campos Elíseos. Sólo serían personas –muertas o vivas- a las que se clasifica en la categoría de “individuos no identificados” (Modiano, 2014a: 61)

En todo caso, existe un obstáculo insuperable para la recuperación de la memoria, que persiste más allá de la escasez de pistas y del estrecho espacio que la historia concede a la existencia de seres como la familia Bruder. Se trata del carácter irrecuperable del pasado, del vacío que queda en el lugar del objeto que se busca. Con motivo de la muerte de la madre superiora del internado donde vivió Dora, el narrador se pregunta:

Pero, al fin y al cabo, ¿qué habría podido descubrirme? ¿Algunos detalles, algunos menudos hechos cotidianos? Por perspicaz que fuese, nunca adivinó lo que pasaba por la cabeza de Dora Bruder, ni cómo vivía su vida de pensionista ni el modo como ella veía cada mañana y cada tarde la capilla, las falsas rocas del patio, el muro del jardín, la hilera de camas del dormitorio. (Modiano 2014a: 44)

La enorme dimensión del espacio en blanco que queda en la historia con respecto a la vida de los desaparecidos, contrasta con el celo obsesivo y el enorme despliegue administrativo con el que se desarrollaban las estrategias de control sobre la población, por parte de los funcionarios de la Ocupación, en los años en los que Dora Bruder y su familia vivieron en París: “El registro llegaba también a los dormitorios; los colchones, los edredones y las almohadas eran destripados. Pero no queda rastro de ninguna de las pesquisas efectuadas por la Policía para asuntos judíos” (Modiano, 2014a: 62)

A lo largo de la historia parece haberse establecido una relación de reforzamiento mutuo entre identidad y poder. Desde el poder se sustenta la identidad, otorgando o restando pruebas de la misma en función de los intereses en juego. El “anonimato táctico” es un derecho que se concede a quienes sirven a los poderosos y que se niega a los perseguidos.

Frente a las clasificaciones y la identificación forzosa, la respuesta esencial de los perseguidos es la fuga. La necesidad de un espacio propio, de un lugar de intimidad, un ángulo desde el que la propia vida pueda dejar de ser observada y controlada por la mirada de los otros, se sitúa en el origen de las motivaciones de las fugas repetidas de

Dora Bruder. Así parece entenderlo el narrador cuando se enfrenta al enigma del impulso que empujó a Dora en su huida, convocando sus propios recuerdos:

Recuerdo la fuerte impresión que experimenté después de mi fuga en enero de 1960, más intensa que ninguna otra que hubiera experimentado antes. Era el vértigo de cortar, de un golpe, todos los lazos: ruptura drástica y voluntaria con la disciplina que nos imponen el internado, los profesores, los compañeros de clase. A partir de ese momento, ya no tenemos nada que ver con todo ello; se produce una ruptura con nuestros padres, que no han sabido querernos y de quienes, nos decimos, no podemos esperar ninguna ayuda; sentimiento de rebelión y de soledad llevado a la incandescencia y que nos corta el aliento y nos deja en un estado de ingravidez. Una de las raras ocasiones de mi vida en que fui verdaderamente yo mismo y seguí mi propia senda. (Modiano 2014a: 72)

La intimidad se perfila así como un espacio que se contrapone al de la identidad. Se construye desde dentro y en lucha con las categorías y las clasificaciones identitarias impuestas externamente desde el orden social y el poder institucional.

La fuga de Dora Bruder se sitúa en el espacio en blanco que persiste en la historia e incluso en la memoria. Más allá de encontrar finalmente a Dora, de dar con una versión definitiva de lo que pasó en los días de su fuga, la búsqueda de la pista de esta niña permite al narrador de Modiano buscarse y construirse a sí mismo, explorar concretamente algunos aspectos de la relación con su padre. Y, pese a poner de manifiesto el carácter efímero de la libertad que ofrece la huida, y el componente suicida y de llamada de auxilio que subyace en todo intento de fuga, no deja de mostrarse solidario con “el secreto” de Dora y de aceptar el desconocimiento de lo que fue, precisa y significativamente, en el párrafo final que cierra la novela:

Nunca sabré cómo pasaba los días, dónde se escondía, en compañía de quien estuvo durante los primeros meses de su primera fuga y durante las semanas de primavera en que se escapó de nuevo. Es su secreto. Un modesto y precioso secreto que los verdugos, las ordenanzas y las autoridades llamadas de la ocupación, la prisión preventiva, la Historia, el tiempo –todo lo que nos ensucia y destruye– no pudieron robarle. (Modiano 2014a: 127)

### 5.3.2. Viaje y Paisaje. Expansión y despliegue de la intimidad.

Frente a la clausura, el carácter opresivo y el implacable gobierno de las normas que rigen en los espacios institucionales, podríamos decir que a través del paisaje abierto, en la amplitud de los exteriores por los que los personajes de los diferentes relatos transitan, se va configurando la expresión del ámbito más íntimo del recuerdo de la infancia.

Hay que señalar, no obstante, que no se trata de una simple contraposición entre interior y exterior, clausura y apertura. Como veremos, a menudo el paisaje natural está fuertemente unido a una intensa sensación de desarraigo, de no pertenencia, al tiempo que, en el interior de algunos espacios institucionales se encuentra, en ocasiones, cierta calidez de hogar. Lo relevante, en todo caso, es que el paisaje parece servir de contexto para el despliegue de la expresión sensorial del recuerdo, su descripción permite

modelar el espacio anímico y, de algún modo, constituye la puerta de entrada al universo de las emociones.

Resultan especialmente notables las referencias al paisaje natural y al medio rural en el libro de Sebald. El relato de la infancia de Austerlitz se sitúa en una pequeña localidad de Gales, Bala, donde el niño, que pasará entonces a llamarse Dafydd Elias, comienza a vivir con sus padres adoptivos, un predicador calvinista y su mujer.

Encontramos en los amplios pasajes en los que Austerlitz relata en primera persona sus recuerdos, el ambiente de aislamiento, oscuridad, silencio y frío que presidía el interior de una casa demasiado grande, apartada del pueblo, que permanecía siempre con las ventanas cerradas al exterior. Un interior claustrofóbico cuya atmósfera mórbida y lúgubre se aleja radicalmente de las características de los espacios de la intimidad y del reposo a los que alude Bachelard (2006) en su obra.

Los extremados y drásticos contrastes presiden tanto los estados de ánimo del predicador como el paisaje de la zona, que cada fin de semana la familia recorre en un carro tirado por un pony blanco, yendo de pueblo en pueblo para dar sermones. Las elevadas pendientes por las que suben y bajan, la aspereza de la vegetación de la montaña, los marcados contrastes entre la oscuridad del camino y el resplandor de la luz de una población en el fondo de un valle, las llamas y el destello de las chispas de los hornos de fundición de una planta siderúrgica en la oscuridad de la noche, nos acercan al dramatismo de los sermones sobre el Juicio final que pronuncia el predicador ante sus feligreses.

Creo que fue la vista del valle que, de forma cambiante, unas veces se iluminaba por el resplandor del fuego para volver a hundirse enseguida en la oscuridad la que inspiró a Elías el sermón que pronunció al día siguiente sobre la Revelación, un sermón sobre la venganza del Señor la guerra y la devastación de las moradas humanas (Sebald, 2014: 54)

Toda esta ambientación de rotundos y violentos contrastes, acentúa aún más su influjo atemorizante sobre la imaginación del niño en la que, el incidente de la explosión de una bomba en el cine el pueblo al que llegan a dar un sermón, dejará impreso el carácter temible de la venganza divina de los pasajes bíblicos del Antiguo Testamento.

Frente a las sensaciones del miedo y el aislamiento en las que el paisaje montañoso de Gales se funde con el oscurantismo religioso, encontramos también en el texto de Sebald otra percepción muy distinta del paisaje natural en la que destaca la armonía en la combinación entre los diferentes elementos y niveles, la suavidad en los movimientos y los cambios de tonalidades y formas, dando lugar a una experiencia feliz de fusión y descubrimiento. Esta experiencia tiene lugar en las visitas de fin de semana que Austerlitz realiza en tren a la casa de campo Andromeda Lodge, de la familia de su amigo Gerald Fitzpatrick:

Curva tras curva, nuestro tren seguía las sinuosidades del curso del río y, a través de la abierta ventana del vagón, miraban dentro los prados verdes, las casas de piedra gris y blanqueadas, los relucientes tejados de pizarra, los sauces que ondulaban plateados, los bosques de alisos más oscuros, los pastos de ovejas que ascendían detrás, las más altas montañas, a veces totalmente

azules y encima el cielo, con las nubes que se desplazaban siempre de oeste a este. (Sebald, 2014: 82)

En esta casa, situada en un paraje natural abierto, donde el ambiente es más cálido que el clima del entorno que le rodea y crece una vegetación exótica en la que viven especies tropicales como las cacatúas blancas y los loros, Austerlitz descubre en la familia de su amigo un afecto amistoso y una apertura que contrasta intensamente con la experiencia vivida junto a su familia adoptiva. La naturaleza abre aquí un espacio de libertad y acoge la posibilidad de una convivencia armoniosa entre los elementos del paisaje autóctono y otras especies venidas de lugares lejanos y distintos, con el que el visitante se identifica de manera feliz.

Este contraste entre los espacios cerrados y fríos, marcados por los rígidos contrastes del dogmatismo religioso y, por otra parte, la experiencia de saludable armonía con la naturaleza se representa, de manera paradigmática, en el cisma familiar que dividía a cada generación de la propia familia Fitzparrick en dos ramas separadas por su diferente relación con la naturaleza y la salud.

La relación con la naturaleza y el tránsito por espacios abiertos determina en la obra de Sebald la propia práctica artística y cultural y se vincula específicamente a la salud y el fortalecimiento del *yo*, mientras que la reclusión, el aislamiento, el apartamiento de los espacios naturales y del contacto con la vida animal y social, da lugar a una experiencia enfermiza y a una producción cultural distante y desconectada del interior subjetivo.

Así lo vemos representado en esa referencia al cisma familiar de la familia Fitzpatrick entre la rama naturalista y la rama católica, en la que el propio Darwin aparece como uno de los inspiradores de la tradición “naturalista”, pero también en la propia experiencia del personaje de Austerlitz, cuya división interior está marcada por la falta de contacto con el origen, pero también por la dedicación al estudio de la arquitectura como una forma de aislamiento y distanciamiento con respecto a los otros.

Por lo general, y como veremos con más detalle un poco más adelante, la experiencia del afecto, la amistad, la aparición de figuras femeninas y el encuentro con extraños con los que surge una relación de empatía, son los elementos clave que marcan en los ambientes de Sebald la transición hacia espacios de intimidad y la expansión de los límites geográficos del espacio en el paisaje natural, en el urbano e incluso en el interior de los espacios institucionales.

A través de la amistad con Gerald Fitzpatrick, Austerlitz descubre la pasión por el vuelo y la sensación de liberación que acompaña a “la fuerza de sustentación del aire” (Sebald, 2014: 117). Junto a las frecuentes referencias a aves y otros animales voladores (loros, cacatúas, palomas, polillas), los vuelos en avión y el gusto por la aeronáutica permiten ampliar las dimensiones del paisaje en sentido vertical, proporcionando una visión distanciada, en planos cenitales, de los contornos y las formas de la tierra que da lugar a figuras nunca vistas y abre la contemplación al conjunto de la bóveda celeste.

Pronto pudieron reconocerse sólo los contornos de la tierra que teníamos bajo nosotros, las zonas de bosque y los pálidos campos de rastros y nunca olvidaré, dijo Austerlitz, la curva del

estuario del Támesis que surgió delante como de la nada, una cola de dragón, negra como grasa de carro, enroscándose en la noche que irrumpía ya y en la que sólo se encendían las luces de la isla de Canvey, Sheerness y Southend-on-Sea. Más tarde, cuando trazamos una curva sobre la Picardía y volvimos a poner rumbo a Inglaterra, veíamos, si levantábamos la vista de las cifras iluminadas e indicadores, a través del cristal de la cabina, toda la bóveda del cielo aparentemente inmóvil pero en realidad en lento giro, tal como nunca había visto antes, las figuras del Cisne, Casiopea, las Pléyades, el Auriga, la Corona Borealis y como se llamen, casi perdidas en el polvo centelleante que esparcían por todos lados las miríadas de estrellas sin nombre. (Sebald, 2014: 117)

La difusión de los límites convencionales de las cosas y la contemplación de las figuras en un contexto más amplio que las supera y las incluye, son dos rasgos del paisaje que surge en la experiencia del vuelo, pero acompañan también a otras las imágenes en el texto de Sebald. La fusión de los contrastes entre arena y agua, entre las nubes y el mar, que se producía ante el resplandor de la luz estival en la bahía de Barmouth (Sebald, 2014: 98), las imágenes fugitivas de paisajes irreales que aparecen en el juego de luces y sombras formado por los rayos del sol proyectándose sobre las ramas de un espino (114), la infinita variedad irisada de la vida submarina en la que crecen especies que oscilan entre lo vegetal, lo animal y lo mineral (98) o las referencias a las acuarelas de Turner (112) nos hablan, de diversos modos, de la fusión de los límites, del carácter fugitivo e imaginario de las figuras que se forman ante nuestra vista y, en definitiva, de la frágil realidad de los límites ordinarios del espacio y el tiempo

La propia trayectoria de Austerlitz que, en su búsqueda, atraviesa amplias zonas de Europa en un itinerario en el que se combinan ciudades y lugares como Amberes, Gales, Londres, Praga, Marienbad, Nuremberg, Terezin, París, no deja de ser una evidencia del territorio sin fronteras políticas que atraviesa la memoria. Los límites del espacio y el tiempo presente, se amplían en una experiencia del paisaje que se configura como un territorio común bajo las estrellas.

Frente a la relevancia del paisaje natural que encontramos en Sebald, el paisaje urbano y, concretamente París, es en Modiano el contexto privilegiado para la emergencia de la intimidad, la conexión entre diferentes momentos del tiempo y la búsqueda de la infancia desaparecida.

Como ya hemos podido comprobar, el espacio abierto de la ciudad, sus calles, sus edificios, sus barrios, sus cafés, son el medio en el que el mundo interior del narrador se mantiene activo para tratar de encontrar un sentido a los datos fragmentarios y sesgados de los archivos. Frente al vacío, el silencio y la ausencia, en el espacio de la ciudad permanecen inscritos los ecos de lo que ocurrió en el pasado y que sólo una sensibilidad clarividente es capaz de descifrar y recuperar.

La ciudad es, por tanto, un espacio clave para la recreación de la memoria. Portadora de las huellas de la subjetividad y de la experiencia íntima de la historia, se opone abiertamente a la versión objetivada de la información conservada en los archivos. En su investigación detectivesca, el narrador de Modiano transita por espacios muy diversos de la ciudad. Desde el barrio de Clignancourt, donde se encontraba el bulevar Ornano y el hotel en el que vivieron Dora Bruder y sus padres, hasta el suburbio nordeste



donde se encontraba la calle Liégeard y la fábrica de frenos Westinghouse, el tranquilo barrio residencial donde estaba el internado del Sagrado Corazón de María o la calle Jardins- Saint-Paul, a orillas del Sena, donde estaba el almacén del chamarilero que vivió su infancia en el mismo barrio que Dora Bruder.

Todos estos lugares nos ofrecen dimensiones distintas de la geografía de la ciudad pero sobre todo, están traspasadas por las líneas del tiempo y la imaginación. Las formas del presente muestran aún las huellas del pasado que se hacen visibles, a veces, en las mismas palabras que dan nombres a las calles. Tanto el barrio de Clignancourt como en el del Sagrado Corazón de María, las calles conservan nombres que remiten a un pasado rural y campestre que sigue formando parte de la ciudad:

Aún flotaban en el lugar recuerdos campestres: las calles se llamaban alameda del Pozo, alameda del Metro, alameda de los Chopos, callejón de los Perros. (Modiano, 2014a: 37)

Barrio cuyas calles aún llevan nombre de resonancias rurales: calle de los Molineros, del Barranco de los Lobos, sendero de las Zarzas. (Modiano, 2014a: 68)

Este pasado rural es evocado por el narrador a través de un ejercicio de recreación imaginaria no sólo de la vida individual o familiar de Dora Bruder, sino también del mundo social y comunitario en el que ésta pudo desarrollarse. Un mundo de vecinos charlando a la puerta de la calle, frecuentado por cabreros y feriantes, que era también París:

De pequeña debió de jugar en el parque de Clignancourt. El barrio, en algunos momentos, parecía un pueblo. Al anochecer, los vecinos sacaban sillas a la calle y charlaban. Iban a beber limonada a la terraza de algún café. A veces, unos hombres, que no se sabía si eran cabreros o feriantes, pasaban con cabras y vendían grandes vasos de leche por diez perras chicas. La espuma te dejaba un bigote blanco. (Modiano, 2014a: 36)

También otras ciudades son convocadas y contenidas en el espacio de la ciudad de París, a través del recorrido de las vidas de sus habitantes. Lugares como Viena, Sidi Bel Abbes en Argelia, Meknes, Fez o Marraquech en Marruecos, se suceden en el periplo de Ernest Bruder antes de recalar en París. O Budapest y Rusia en el caso de Cécile Bruder.

Junto a la convivencia de distintos espacios hay que destacar la superposición de diversos tiempos en la ciudad. En el mismo barrio de Clignancourt, se proyectan las visitas al mercado de las Pulgas junto a su madre, que tienen lugar en la infancia del narrador a finales de los años 50, las que tienen lugar posteriormente, en torno a 1965, en la juventud, cuando acude a este mismo barrio en cuyos cafés tienen lugar largas esperas; el tiempo de la desaparición de Dora Bruder, que se plasma en el anuncio publicado en *Paris-Soir* en 1941 y el tiempo en el que se escribe el relato de su búsqueda, en los años 90. Y antes de todos estos momentos, planea también sobre el espacio de la ciudad la sombra de los años 20, cuando tiene lugar la llegada de los padres de Dora Bruder a París desde Austria y cuando Ernest Bruder se enroló en la Legión Extranjera como “legionario francés de segunda clase”

Esta densidad espacio-temporal inscrita en el espacio de la ciudad resulta a veces invisible a primera vista. Junto a las alusiones a las tendencias de un urbanismo que trata

de borrar toda huella del pasado y transformar en lugares “neutros” los barrios de la ciudad, encontramos también la expresión de sorpresa del narrador ante los edificios que permanecen inalterados, en los que la realidad de la permanencia a lo largo del tiempo adquiere un carácter inverosímil y fantasmal.

La Prefectura de policía de la Ocupación ya no es más que un gran cuartel espectral a orillas del Sena. Al evocar el pasado se nos aparece como la terrorífica casa Usher. Y nos cuesta creer que ese edificio, cuyas fachadas vemos a diario, no ha cambiado desde los años 40. No acabamos de persuadirnos que son las mismas piedras, los mismos corredores. (Modiano, 2014a:77)

En efecto, los lugares de la ciudad están poblados en el texto de Modiano por un pasado que es real e imaginario a la vez. Resulta especialmente significativo, en este sentido, el pasaje en el que se nos muestra la coincidencia, en la misma calle y el mismo número, entre el “Pequeño Picpus” imaginado por Víctor Hugo en *Los miserables*, como un refugio para Cosette fuera del París real, y el enclave del internado de la calle del Sagrado Corazón de María.

La vinculación de los espacios del presente con el pasado se plasma, en ocasiones, en la propia actitud del narrador que se siente atraído por lugares como el barrio de Clignancourt, que frecuenta reiteradamente en diferentes momentos de su vida, sin saber que allí se encuentran las claves de un secreto que le espera y que necesitará de su participación para desvelarse en el futuro.

El propio narrador sirve como vehículo de mediación subjetiva entre los diferentes tiempos y espacios que permanecen condensados en la ciudad, a través de una escucha que atiende por un lado al recuerdo de la propia experiencia, las propias sensaciones y emociones y, por otro, al espacio urbano en el que espera descifrar las huellas de la experiencia de los otros.

La realidad del presente se diluye en la voz de este narrador inmerso en la escucha del pasado. La ciudad parece dispersarse en una contemplación distanciada en la que los contornos son tenues, los sonidos apagados, las líneas indefinidas y la observación se centra en los cambios de luz a lo largo del día, el paso de una estación a otra, la meteorología, los inviernos, la nieve.

La ausencia tiene la cualidad de un hueco material que el detective solitario de Modiano busca en las calles vacías y silenciosas, en momentos en los que la ciudad duerme, o bien, entre la muchedumbre, en la agitación de la hora punta al atardecer, aislado del movimiento de la masa, abstraído y ajeno, escuchando en el presente los ecos del pasado.

Más tarde, el París en el que he intentado encontrar su pista se ha quedado tan desierto y silencioso como aquel día. Transito a través de calles vacías. Para mí lo están, incluso al terminar la tarde, a la hora de los embotellamientos, cuando la gente se apresura para llegar a las bocas de metro. No puedo dejar de pensar en la joven y sentir un eco de su presencia en ciertos barrios. (Modiano 2014a: 127)

El paisaje que encontramos en la obra de Perec se distancia de los que hemos podido contemplar en Sebald y Modiano, mostrando dos entornos que, aparentemente, se

oponen en una relación bipolar. A lo largo de *W o el recuerdo de la infancia* encontramos, por una parte, referencias a un mundo familiar y comunitario cuyas escenas transcurren tanto en París como en diferentes localidades del este francés como Villard-de-Lans o Lans-en Vercors donde la familia paterna, con la que transcurre la infancia del narrador, se instala para refugiarse de la guerra y la Ocupación.

Frente a este ambiente comunitario enmarcado en el medio rural y el paisaje montañoso de la región próxima a los Alpes, encontramos, en la otra parte del tejido de la historia, el paisaje salvaje del mar abierto en el que tienen lugar los naufragios de embarcaciones como el *Sylvandre*, en el que navegaban Gaspard Winkler junto a su madre y una pequeña tripulación.

Parecería que no existiría solución de continuidad entre ambos ambientes, el primero intensamente impregnado por la proximidad de las relaciones familiares, el segundo dominado por la transitoriedad y la fuerza desmesurada de una naturaleza en estado tempestuoso y salvaje.

En lo que se refiere a los ambientes del “polo comunitario” en los que transcurre la infancia del protagonista existe también, no obstante, una huella de discontinuidad y falta de fijeza que se refleja en la multitud de figuras familiares a las que es confiado (la tía Esther, la abuela, la tía Berthe...) e incluso los diferentes hogares infantiles a los que asiste, como pensionista, durante los años de vida infantil en la región alpina.

De vez en cuando cambiábamos de lugar, íbamos a otra pensión o con otra familia. Los lugares y las cosas no tenían nombre o tenían varios; las personas no tenían rostro. En una ocasión era una tía, y en la siguiente era otra tía. O una abuela. Un día encontrábamos a la prima y casi habíamos olvidado que teníamos una prima. (Perec, 2014b: 90)

Una itinerancia que parece inspirar en el narrador el deseo de un espacio de intimidad y seguridad que imagina en escenas domésticas, en las que se ve junto a su madre, haciendo los deberes en la mesa de la cocina después de la comida (Perec, 2014b: 91)

Los frecuentes cambios de residencia confieren cierto carácter de éxodo y búsqueda de refugio a una vida familiar y comunitaria que se experimenta como un mundo ajeno al exterior, en el que el niño permanecía aislado y distante de la realidad de la guerra y los refugiados, de la que sólo con posterioridad llegará a ser plenamente consciente.

Yo no sabía nada del mundo exterior, solamente que había guerra y, a causa de la guerra, refugiados” (Perec, 2014b: 112)

Mucho tiempo después supe que las directoras del colegio “estaban en la Resistencia” (Perec, 2014b: 143)

Pese a todo, destaca sobre el fondo del éxodo y la búsqueda de refugio, la consistencia –real o deseada– del mundo de relaciones familiares y comunitarias en el que transcurre la infancia del protagonista, que se refleja tanto en sus primeros recuerdos infantiles como en las frecuentes referencias a la convivencia en estrecha proximidad de diferentes ramas del mismo núcleo familiar, tanto en el espacio urbano de París como, posteriormente, en Villard-de-Lans.

El primer recuerdo tendría por marco la rebotica de mi abuela. Tengo tres años. Estoy sentado en el centro de la habitación, entre periódicos yiddish diseminados. El círculo de la familia me rodea por completo” (Perec, 2014b: 23)

Todos estos lugares son reiteradamente revisitados por el narrador en la vida adulta, atraído hacia los mismos en virtud de lo que parece una “falta de recuerdos” o un vacío de representación que persiste incluso teniendo ante la vista los escenarios de los primeros años. Así ocurre con la calle Vilín, donde transcurrió la primera infancia del protagonista junto a sus padres y que posteriormente, visitará reiteradamente en 1946, en 1961 y una vez al año a partir de 1969. Si bien no logra evocar ningún recuerdo preciso ni identificar la casa en la que había vivido, la propia reiteración de las visitas a ese mismo lugar, el hecho de que haya sido elegido como objeto de otras de sus obras o como ubicación de la película *Un homme qui dort*, nos informa de la fortaleza del vínculo que le mantiene unido a esa calle de la infancia.

Una recurrente indistinción entre lo vivido y lo soñado impregna los ambientes del recuerdo de la infancia en el relato de Perec. Junto a las frecuentes evocaciones de los lugares del pasado en las que han desaparecido los recuerdos precisos, o permanecen sólo algunos detalles aparentemente insustanciales, encontramos referencias a los contrastes entre las dimensiones del espacio percibidas en la infancia y las que se conocen con posterioridad en la vida adulta, al volver a visitar los mismos lugares. Las grandes dimensiones con las que el espacio se percibe en la infancia, parecen corresponderse con una paralela tendencia a la idealización del yo y del mundo que le rodea en esa primera etapa vital.

Me apoyé en la balaustrada (era casi tan alta como yo: en 1970, cuando volví a ver el colegio quise repetir el mismo gesto y me quedé estupefacto al ver que la balaustrada solo me llegaba a la cintura...) (Perec, 2014b: 145)

Posé (con un pie ligeramente adelantado y las manos a la espalda) en lo alto de la roca: el efecto de la perspectiva es apenas perceptible y, evidentemente, debe deducirse de ello que aquella gran roca era en realidad de dimensiones muy medianas. (Perec, 2014b: 102)

Al otro lado del mundo familiar está el paisaje del mar abierto, las referencias a los naufragos, los naufragios, los islotes del Pacífico y la vida en W. En este entorno aparentemente desconectado del anterior, lo que destaca en primer lugar es el choque entre la gran esperanza que inspira el comienzo del viaje y el trágico naufragio que se produce finalmente. Un viaje que sugiere la idea del éxodo, el exilio y la inmigración como movimientos vitales inspirados por la búsqueda de un lugar mejor en el que puedan cesar los sufrimientos del presente y que condensa el sueño familiar de un futuro mejor para la siguiente generación.

Y lo más extraño es que según el viaje prosigue, cada vez parecen todos más persuadidos de que dicho lugar existe, de que en algún sitio, en el mar, hay una isla, un atolón, una roca, un cabo en que repentinamente podrá suceder todo, en que todo se desagarrará, se aclarará, que bastará con un atardecer un poco especial, o con una puesta de sol, o con cualquier acontecimiento sublime o irrisorio, el paso de unos pájaros, una bandada de ballenas, la lluvia, la calma chicha, la torpeza de una jornada tórrida. Y todos se aferran a esa ilusión hasta el día en que, a la altura de Tierra de Fuego, cogido por uno de esos tornados repentinos que son allí casi cotidianos, el barco se va a pique. (Perec, 2014b: 39)

El motivo del viaje, que en el relato se identifica con el deseo de que el niño supere su trauma infantil y recobre el uso de la palabra, adquiere un sentido metafórico más amplio si prestamos atención a la propia historia familiar del protagonista y al hecho de que el único superviviente de dicho viaje familiar sea el niño, que comparte nombre con el narrador que, finalmente, dará testimonio de todo lo sucedido a través de la escritura. La escritura es vista así como “una operación de salvamento de los naufragos” que viajan en pequeñas embarcaciones extraviadas (Perec, 2014b: 61)

Por otra parte, una vez llegados a W, lo que caracteriza el paisaje es la inaccesibilidad por la que se encuentra rodeado el islote donde se ubica esta sociedad entregada a la práctica del deporte. Las barreras naturales se unen a la multiplicidad de pequeñas islas que rodean la península patagónica y que hacen prácticamente imposible la localización del niño perdido. Pero junto a esta inaccesibilidad se encuentra un paisaje fértil de suaves pendientes que contrasta con el entorno hostil que le rodea, con claras resonancias de las regiones alpinas y las zonas campestres en las que se desarrolla la infancia del protagonista en la otra parte del libro.

La naturaleza profundamente hostil del mundo que la rodea, el relieve atormentado, el suelo árido, el paisaje constantemente glacial y brumoso hacen todavía más maravillosa la campiña fresca y alegre que se ofrece a los ojos: nada de estepas desérticas barridas por los vientos salvajes del Antártico, nada de escarpaduras desgarradas, nada de algas escuálidas incesantemente sobrevoladas por millones de aves marinas, sino suaves ondulaciones coronadas por bosquecillos de pinos y de plátanos, caminos polvorientos bordeados por muretes de piedras o por altas zarzas de moras, grandes campos de arándanos, de nabos, de maíz, de boniatos. (Perec, 2014b: 86)

El paisaje en Perec presenta un aspecto escindido, en el que contrasta el mundo “real” de los recuerdos de infancia en el entorno de la familia extensa, narrados en el tono confesional y marcadamente personal de un diario íntimo, y el mundo ficcional que parece poner en escena todo lo que el niño ignoraba e intuía, las zonas de sombra y silencio que existían en cuanto a su propia historia y el contexto en el que se produjo. A través de un tono distante y objetivo, nos acercamos a “otro país” que, finalmente, mostrará una correspondencia esencial con el universo concentracionario en el que desaparecieron los padres del narrador y que parece presentar lo que ocurría en “la esfera pública” en el mismo tiempo de la infancia.

### 5.3.3. Casas, cafés y cementerios como lugares de intimidad.

La casa no siempre es sinónimo de hogar. En el texto de Sebald es más bien, como ya hemos podido comprobar en la casa del predicador de Bala, un lugar frío y hostil de aislamiento y soledad.

Tampoco la casa de Austerlitz en Alderney Street, en el East End de Londres, a la que se retira para llevar a cabo el proyecto de escribir una historia de la arquitectura y de la civilización acariciado durante toda su vida, resulta ser un lugar acogedor y de expansión feliz de la intimidad.

Lo que ocurre en esa casa, que se nos presenta como una realidad casi fotográfica, contaminada por las diferentes tonalidades del gris en toda su atmósfera, su escueta decoración, el escaso mobiliario disperso en habitaciones casi vacías, es la experiencia de un derrumbe personal. Rodeado en soledad de las innumerables fotografías que había ido recopilando de los diferentes paisajes que había recorrido como viajero, descubre la futilidad de su proyecto al experimentar la imposibilidad de una escritura que se situaba fuera de sí mismo.

Es precisamente en los espacios públicos, en el interior de algunos edificios institucionales, donde el protagonista de la obra de Sebald encuentra, provisionalmente, un alojamiento para su yo íntimo. Archivos, bibliotecas, cafés, hospitales o cementerios se ofrecen, al ser habitados y compartidos a través del encuentro y la conversación, como lugares propicios para la emergencia del recuerdo o la expresión sincera de los deseos íntimos.

A menudo la presencia de figuras femeninas determina en el texto de Sebald la transición hacia espacios de calidez e intimidad. Así lo vemos con Adela, la madre de Gerald Fitzpatrick, cuyo recuerdo está unido a un gesto de cuidado maternal que tuvo lugar en la casa de Andromeda Lodge: “cuando sin decir palabra, habíamos atravesado el patio y estábamos en el umbral, levantó la mano libre y me apartó el cabello de la frente, como si, con aquel gesto, supiera que tenía el don de ser recordada” (Sebald, 2014: 114); o con Penélope Pacefull, la librera que le ofrece un vaso de agua cuando, en el interior de una librería próxima a la estación de Liverpool Street, sufre una conmoción al escuchar en la radio a dos mujeres que relatan cómo, siendo niñas, en 1939 habían sido enviadas a Inglaterra desde Praga en un transporte especial.

O con Tereza Ambrosová, la empleada del archivo nacional de Praga, que escuchará atentamente su historia en un despacho lleno de legajos y plantas que se abre como una isla para la confianza, en una de las galerías de un edificio de arquitectura penitenciaria y conventual donde se encontraba el archivo, y le facilita los documentos que le permitirán llegar a Vera Rysanova, su antigua niñera.

También en la casa de Vera Rysanova en la Sporkova de Praga, sus sentidos se van desentumeciendo poco a poco y comienza a reconocer pequeños detalles de la decoración y el mobiliario que había permanecido prácticamente igual en los últimos sesenta años y a recuperar, a través de la conversación, los fragmentos olvidados de sus primeros años.

Junto a la presencia femenina, los vínculos de amistad son otro de los elementos configuradores y transformadores del espacio en la obra de Sebald. Así ocurre en el internado de Stower Grange en el que Austerlitz ingresa después de la muerte de su madre adoptiva en Bala y conoce a Gerald Fitzpatrick, el amigo con el que pronto comparte el pequeño espacio de intimidad de un estudio de fotografía donde ambos contemplan fascinados el surgimiento de las imágenes sobre la blancura del papel, y donde tiene lugar también el encuentro con el profesor André Hillary, que le facilitará el acceso a una beca para continuar con sus estudios y al conocimiento de su verdadero

nombre de origen, después de hacerse cargo de complejas gestiones en diferentes archivos.

Lejos de los rasgos de “lo carcelario”, los espacios institucionales que albergan relaciones interpersonales, presentan en Sebald las características de espacios de intimidad. Interiores que se inscriben en espacios más amplios y habitados, frecuentemente dotados de una cálida luminosidad, en contacto con el exterior a través de amplios ventanales y plantas, acogen experiencias de afecto y apoyo que permiten al protagonista acercarse al conocimiento de su propio origen.

En este terreno de la amistad, es necesario destacar de manera privilegiada la relación que se va dibujando a lo largo de todo el relato entre Austerlitz y el propio narrador. Entre estos dos personajes, que se alternan en el uso de la primera persona, se establece una relación intensamente marcada por la identificación y la escucha, que transcurre a lo largo de décadas y se mantiene a través de encuentros casuales en diferentes países. Algunos de los episodios más relevantes de esta relación, los momentos en los que Austerlitz ofrece a su acompañante confesiones particularmente íntimas sobre su pasado, tienen lugar en cafés con nombres tan elocuentes como el Café des Espérances en Lieja y, especialmente en el Salon Bar del Great Eastern Hotel en la Liverpool Street de Londres.

En este lujoso hotel, ubicado en la City de Londres tiene lugar el encuentro casual entre el narrador y Austerlitz. El primero, afectado por la sensación de mareo que le ha dejado una prueba médica, se ha situado en el rincón más oscuro del bar y siente que todo gira a su alrededor. Austerlitz, que un poco antes ha sido conducido por el gerente del hotel en un recorrido por sus majestuosas estancias, aparece en la sala con su mochila de cuero al hombro y su humilde y solitaria figura, recortándose sobre el fondo de un paisaje social dominado por los ejecutivos del sector financiero de la City londinense. Destaca en la escena la excepcionalidad de un encuentro envuelto en la sensación de irrealidad del mareo del narrador y la inscripción del espacio del bar en un contexto más amplio, el del edificio del hotel, que ha atravesado diferentes etapas de la historia y conserva en su interior salas como “el templo”, que Austerlitz ha visitado con el gerente. El espacio más convencional se amplía, se transforma y acoge un tiempo que excede al del presente, en los lugares habitados por la amistad.

Con la cabeza apoyada en la pared y respirando hondo y despacio cuando me venían náuseas, llevaba observando un rato ya, a los trabajadores de las minas de oro de la City, que a esa hora temprana de la noche acudían a su abrevadero habitual, todos parecidos, con sus trajes azul oscuro, camisas a rayas y corbatas de colores chillones, y mientras trataba de comprender las misteriosas costumbres de aquella especie animal no descrita en ningún bestiario, su forma de apiñarse, su comportamiento semisociable y semiagresivo, su modo de enseñar la garganta al vaciar el vaso, el murmullo de sus voces cada vez más excitado o la súbita desaparición de éste o de aquel, noté de repente, al borde de aquella turba ya tambaleante, a una persona aislada que no podía ser otra que Austerlitz (Sebald, 2014: 43)

Este encuentro en el Great Eastern Hotel de Londres que se narra en *Austerlitz*, nos parece conectado con otro encuentro que tiene lugar en el hotel Berghof en el libro de Perec, entre el protagonista y el misterioso Otto Apfelstahl, MD, que supone también

un punto de inflexión especialmente relevante en la historia de *W o el recuerdo de la infancia*; el momento en el que el joven Winkler decide emprender el viaje en busca del muchacho que le cedió su nombre.

El paralelismo que podemos establecer entre ambos espacios se debe especialmente al carácter decisivo de los encuentros que se producen, en estos lugares, dentro de la trama narrativa de ambas historias y también a la atmósfera “onírica” en la que ambos se producen. En el relato de Perec, la llegada de Garpard Winkler a la sala del bar está acompañada por la extrañeza que el protagonista experimenta al comprobar el aspecto vacío y silencioso de un lugar que esperaba encontrar ruidoso y concurrido, la presencia de un solitario y anciano barman tras la barra y la súbita transformación del espacio que se produce con la entrada del esperado Otto Aphenstahl. El alboroto de las personas que irrumpen de pronto y se sientan en las mesas y el cambio del anciano barman por varios camareros jóvenes, marcan de manera significativa la transformación en el ambiente que tiene lugar en el momento del encuentro y del diálogo que comienza entre los dos personajes. (Perec, 2014b: 26-30)

Hay que señalar sin embargo que, a diferencia de lo que podemos observar en Sebald o Modiano, en el texto de Perec apenas encontramos referencias a lugares concretos, las descripciones a menudo carecen de localización específica, los datos físicos del espacio frecuentemente son reemplazados por las percepciones subjetivas del mismo; el paisaje, especialmente en una de las dos secciones del relato, carece prácticamente de materialidad. A diferencia de las meticulosas y profusas descripciones de interiores que encontramos en otras obras de Perec, en *W o el recuerdo de la infancia* el espacio o es subjetivo y onírico, o es abstracto y geométrico.

Los cafés constituyen también puntos que contienen una especial intensidad en la continuidad del paisaje urbano en Dora Bruder, a los que el autor presta una especial atención en sus descripciones. La frecuente y abundante presencia de cafés en las calles de París subraya su importancia en la vida social de la ciudad. Sin embargo, para el narrador de Dora Bruder son además lugares de intimidad, a los que suele acudir solitario en diferentes momentos a lo largo del día. Lugares en los que tiene lugar la espera, una actividad que tiene un especial significado en la obra de Modiano por su vinculación a la elaboración del recuerdo. Es la espera la fuerza que logra que aparezcan las conexiones entre pasado y presente, cuya emergencia puede demorarse prolongadamente a lo largo del tiempo. Conexiones que, a menudo, resultan inconscientes para quien frecuenta reiterada e intuitivamente lugares “marcados” por la historia, que contienen rastros de un pasado que ha sido borrado.

El último café, al final del bulevar Ornano, lado de los pares, se llamaba El Surtidor Constante. A la izquierda, en la esquina con el bulevar Ney, había otro que tenía un juke-box. En el cruce Ornano-Championnet, en la esquina con la calle Durhesme, una farmacia y dos cafés más, uno de ellos muy antiguo.

Lo que he llegado a esperar en esos cafés... Desde primera hora de la mañana, cuando aún era de noche. Desde mediodía hasta el anochecer. Y más tarde, hasta la hora de cierre... (Modiano, 2014a: 14)



Junto a los cafés, los cementerios son lugares que aparecen de manera significativa en los recuerdos de infancia. Los cementerios comparten con los archivos, según la visión de Foucault, la condición de espacios *heterotópicos*, lugares excluidos de los espacios sociales ordinarios en los que tienen lugar hechos y experiencias que se esconden a la mirada común. Sin embargo, en virtud de esta *otredad*, los cementerios parecen adquirir en la memoria las condiciones de espacios de intimidad, en los que se produce un encuentro con el pasado o con la otra cara del yo.

En *W o el recuerdo de la infancia*, el cementerio aparece en el contexto de la evocación de la figura del padre a través de una de las fotografías que el narrador conserva de él y, en concreto, en la reflexión sobre su muerte.

En una ocasión caminé sobre lo que puede llamarse la tumba de mi padre. Era un primero de noviembre. Estaba todo lleno de barro. (Perec, 2014b: 43)

Sobre esta escueta sentencia se inserta una nota escrita en un segundo tiempo, en la que el protagonista relata más ampliamente la experiencia de la visita al cementerio para conocer la tumba de su padre. Frente a lo que había imaginado como una muerte gloriosa en el campo de batalla, lo que descubre el narrador es una pequeña tumba, un rectángulo entre centenares de cruces en uno de los rincones del cementerio militar del pueblo, con las palabras del nombre polaco de su padre inscritas en una chapa sobre una cruz de madera.

Este encuentro con la materialidad del lugar que atestigua la muerte del padre tiene en el protagonista un complejo efecto emocional al que se une la sensación de algo ingrato y molesto. Tras la escueta frase inicial en la que destaca la brevedad de la visita y el hecho de que “estaba todo lleno de barro”, en la nota al pie donde finaliza el relato pormenorizado de la visita al cementerio, el narrador vuelve a referirse al barro y al deseo de olvidar tan ingrata experiencia: “Volví a París embarrado hasta las pantorrillas. Los zapatos y el traje fueron limpiados, pero me las arreglé para no volver a ponérmelos nunca más”. (Perec, 2014b: 52)

El relato de esta confusa experiencia íntima en el cementerio que se presenta en el texto de Perec, contrasta con la narración del tranquilo paseo que Austerlitz y el narrador de su historia realizan en el cementerio de Tower Hamlets en la Mile End Road de Londres, junto al recinto de edificios del hospital de Saint Clement. La visión de este cementerio pone el énfasis en la erosión y la pérdida de la verticalidad de los monumentos funerarios y en la intensa relación que la naturaleza parece haber establecido con el reino de los muertos.

En el crepúsculo que lentamente caía sobre Londres, anduvimos por los caminos entre los monumentos y mausoleos, cruces de mármol, estelas y obeliscos, urnas panzudas y figuras de ángeles de piedra levantadas en la época victoriana para conmemorar a los queridos difuntos, con frecuencia sin alas o muy dañadas por otros conceptos y precisamente petrificadas en el momento de levantarse del suelo, según me pareció. La mayoría de esos monumentos habían sido privados de su perpendicularidad o quizá derribados por completo por obra de las raíces de los arces que surgían por todas partes. (Sebal, 2014: 230)

Este cementerio resulta un “lugar de paz” donde el protagonista, ya enfermo de ansiedad a la vuelta de su viaje por Bohemia, encuentra ciertos momentos de tranquilidad a lo largo del día. Un efecto terapéutico que permanece posteriormente cuando, después de haber sido ingresado en el hospital de Saint Clement tras sufrir un desmayo en plena calle, se dedica a observar por la ventana el recinto del cementerio, los zorros y las ardillas que corretean entre las tumbas, el vuelo lento de las lechuzas y la aparición ocasional de personas solitarias.

La pérdida de verticalidad de las figuras del cementerio, en combinación con la acción subterránea de las raíces, pone en escena una fuerza inversa a la “concepción de cúpula” que había inspirado la arquitectura de los orígenes del capitalismo, guiada por una tendencia al monumentalismo y a la sobredimensión de los proyectos humanos muy por encima del orden de las necesidades. El cementerio resulta así, en el texto de Sebald, un espacio en el que la naturaleza se alía con la muerte para derribar lenta y silenciosamente “los delirios de grandeza” que habían dado lugar a la verticalidad de las construcciones, en el que todo vuelve a la calma y al reposo, a recobrar sus dimensiones reales a ras de tierra y la armonía con la naturaleza y los animales.

#### 5.3.4. Las estaciones de tren como espacios transicionales y ambivalentes.

Retomamos en este momento las estaciones de tren para mostrar “la otra cara” de estos espacios que, como ya anticipábamos, presentan una doble dimensión como espacios institucionales y, simultáneamente y de manera muy significativa, como espacios de intimidad.

La estación central de Amberes es precisamente el escenario en el que arranca el relato de Sebald. Allí es donde tiene lugar el primer encuentro entre los dos protagonistas y en el que se superponen, por un lado, la experiencia de malestar del narrador, que tiene que refugiarse en el espacio contiguo del zoológico situado junto a dicha estación y, por otra parte, las explicaciones de Austerlitz en cuanto a la relación entre la expansión colonial belga por el continente africano y la espectacular concepción arquitectónica de la estación central de la metrópolis flamenca, siguiendo el modelo de cúpula del Panteón romano.

La figura de la superposición, en la que vamos a profundizar un poco más en breve, ilustra a la perfección la condensación de experiencias y de tiempos que se producen en este espacio de despedidas y encuentros que, desde el punto de vista subjetivo, resulta un núcleo de intersección fundamental entre la infancia perdida y la infancia recuperada simbólicamente a través de la memoria. Punto transicional de viajes de ida y vuelta en el plano subjetivo, las estaciones constituyen a la vez espacios que contienen, como una tercera dimensión, un lugar de apertura o un punto de fuga en nuestra cartografía de los espacios de la memoria de infancia.

Volviendo al texto de Sebald, nos interesa destacar en primer término la superposición que se establece, en el recuerdo del narrador, entre el vestíbulo de la Centraal Station de Amberes y el Nocturama, una sección del zoológico que está al lado de dicha estación en la que los animales viven en un ambiente de luz nocturna artificial. Aquejado por una sensación de malestar que le acomete desde su llegada a esta ciudad al ver el tren saliendo del viaducto de la estación, el narrador necesita refugiarse en el zoológico, donde recobra la calma a través de la observación de los animales.

La proximidad de ambos espacios, parece dar lugar a una suerte de fusión entre ambos en el plano de la memoria, según la cual, la percepción del espacio, las sensaciones y las reflexiones que tienen lugar en el vestíbulo de la estación parecen proyectarse en el Nocturama y, a la vez, la experiencia sensorial que tiene lugar ante los animales que habitan en este espacio dentro del zoológico, parece trasladarse también a la *Salle des pas perdus* de la estación de Amberes, estableciéndose una particular identificación entre los viajeros y los animales y entre el espacio interior de la *Salle des pas perdus* de la estación y el ambiente crepuscular del Nocturama.

La contigüidad da lugar a una relación metafórica y de “contaminación mutua” entre ambos espacios, de suerte que en el espacio de la estación, bajo la cúpula de más de sesenta metros de altura, el narrador pensaba en jaulas y acuarios y, a la vez, contempla a los viajeros que por allí transitaban como a los animales que vivían en el ambiente de penumbra artificial del Nocturama.

Como los animales del Nocturama, entre los que, llamativamente, había habido muchas razas enanas, diminutos fenecs, liebres saltadoras y hámsters, también aquellos viajeros me parecían de algún modo empequeñecidos, ya fuera por la insólita altura del techo de la sala, ya por la oscuridad que se iba haciendo más densa, y supongo que por eso me rozó el pensamiento, en sí absurdo, de que se trataba de los últimos miembros de un pueblo reducido, expulsado de su país o en extinción, y de que aquéllos, por ser los únicos supervivientes, tenían la misma expresión apesadumbrada de los animales del zoo... (Sebald, 2014: 10)

Tras esta primera aproximación al espacio multi-nivel de la estación de Amberes, que pone de manifiesto, ya desde los inicios del texto, la intensidad de la relación antagónica entre la naturaleza y la civilización en la obra de Sebald, encontramos en *Austerlitz* la ubicación de otros momentos clave en el trayecto vital del protagonista también en estaciones de tren destacando, en concreto, la estación de Liverpool Street en Londres y la estación de Wilson en Praga.

En la estación de Liverpool Street, encontramos de nuevo la confluencia entre el proceso de intervención urbanística y arquitectónica que supuso la obra de construcción de la estación sobre el medio físico y humano de la ciudad y, por otra parte, la intensidad de la experiencia subjetiva de reencuentro con el pasado que tiene lugar en su interior. En una aproximación subterránea, a partir de las excavaciones que se estaban realizando en el subsuelo de la estación, que hacen emerger los restos óseos de multitud de cuerpos que yacían en lo que había sido un antiguo cementerio de la ciudad, el relato evoluciona hacia el reencuentro de Austerlitz con la escena de su llegada a Londres, la visión del chico que esperaba sentado en un banco, sosteniendo una mochila abrazada

a su regazo, al predicador de Bala y su mujer, tras acceder al abandonado *Ladies Waiting Room* de la antigua estación.

En la atmósfera de penumbra y ruinas del interior de la estación que se asemeja a un “mundo falso” y de cautividad, diversas experiencias a lo largo del tiempo son evocadas simultáneamente y es un pequeño objeto, la mochila que acompañará posteriormente a Austerlitz en todos sus viajes, el elemento que permite al protagonista reconocerse a sí mismo en una “visión” del pasado ante la que permanece “deslumbrado” (Sebal, 2014: 139).

Una tercera estación, la estación de Wilson en Praga, surge en el relato de Sebal, jugando un papel muy significativo en la trayectoria del protagonista. En este caso, el espacio de la estación es el marco en el que tiene lugar la partida del niño desde Praga hacia Londres.

En la estación, cuyo espacio presenta notables modificaciones respecto al pasado a raíz de las obras realizadas en los años 60, el narrador consigue evocar el recuerdo a partir de la observación de algunos elementos “formales” de la arquitectura que han permanecido invariables y sirven de soporte para actualizar el vínculo entre pasado y presente: “el dibujo de la cubierta de cristal y acero de los andenes, compuesto de triángulos, arcos redondos, líneas horizontales y verticales, y diagonales” (Sebal, 2014: 222).

Ante la muda geometría de las formas, el recuerdo aparece de manera involuntaria, como una sorpresa para el protagonista que, poco antes había tratado de convocarlo intencionadamente –sin lograrlo– a través del relato que su niñera le había hecho. En esos triángulos, arcos y líneas parece estar inscrito el momento de la partida de Praga, que se materializa de pronto en la memoria de Austerlitz, provocando la sensación de que el tiempo ha quedado detenido en ese instante.

Este momento de la partida en la estación, que apunta a una experiencia colectiva de exilio infantil, aparece también en la obra de Perec, como un motivo que sirve de nexo entre los textos de ambos autores, y que tiene también el carácter de marca en la biografía individual. La presencia de un libro o un cuadernillo ilustrado de Charlot acompañando el inicio del viaje de los niños en ambos casos, nos sirve de pista para localizar un punto de conexión específico entre ambos textos y atisbar el carácter de la figura de Chaplin como personaje de ficción que poblaba las fantasías de los niños de la época y estuvo presente en los viajes y en los momentos más dramáticos de aquella generación.

En efecto, en *W o el recuerdo de la infancia* “La partida” aparece entre los primeros recuerdos que el protagonista conserva de la primera infancia junto a su madre. Se trata del inicio de un viaje forzoso que comienza con la separación física del lugar de origen, la ruptura del núcleo familiar y la separación de la madre. Este momento es evocado por el narrador de Perec en un fragmento en el que la atención se fija en el cuento ilustrado de Charlot que su madre le compró antes de salir en la estación de Lyon.

Como veremos más adelante, la cubierta de ese cuento, donde Charlot aparece saltando en un paracaídas sujeto a los tirantes de sus pantalones, pasará a convertirse en un símbolo fundamental en la biografía individual del protagonista, una pieza básica del relato que se hace a sí mismo respecto a este acontecimiento particularmente traumático de su infancia.

La observación de esa ilustración, de la que el adulto conservará la idea de la “suspensión” junto a la de la caída y la ruptura de todos los hilos, permite al niño atravesar un momento extremadamente doloroso y objetivamente inabordable para la conciencia infantil. No encontramos más detalles del espacio de la estación de Lyon donde se produce esta despedida de la madre, más allá de las dudas y la incertidumbre que persisten en el recuerdo del protagonista con respecto a sus condiciones físicas en este momento y, en particular, sobre los motivos de la lesión o fractura que le habría hecho llevar un brazo “en cabestrillo”. El espacio físico de la estación parece haber quedado “borrado” o desplazado en el recuerdo del protagonista, que se habría fijado en la idea de una fractura en el propio cuerpo y en la imagen de un aterrizaje en paracaídas en un nuevo entorno, facilitada por la ilustración de Charlot. Tiempo después, cuando vuelve a París con sus tíos y su primo Henri, no será capaz de reconocer la estación de Lyon por la que llegan en tren a la ciudad. (Perec, 2014b: 196)

En la obra de Modiano, los intentos de fuga de la niña plantean la búsqueda de un espacio ajeno a la clausura de la ciudad y el internado, la necesidad de abrir un plano en el territorio de lo inexistente. Más allá del miedo y la conciencia de los padres, la voluntad adolescente expresa un deseo de liberación que desafía las amenazas y la muerte, y que parece encontrar una puerta de acceso en la estación de tren.

Al tratar de seguir los pasos de Dora Bruder en los días previos a su primera fuga, el narrador dirige su mirada al espacio circundante al internado, al barrio con calles de resonancias campestres en cuyas proximidades se encuentra la estación de Lyon. Es precisamente la estación y el ruido de los trenes lo que habría podido actuar como una llamada para la fuga.

Ignoro si la proximidad de la estación de Lyon animó a Dora a fugarse. Ignoro si oía desde el dormitorio, en el silencio de las noches de apagón, el estrépito de los trenes de mercancías o de los que partían de la estación de Lyon hacia la zona libre... Sin duda ella conocía esas dos engañosas palabras: zona libre. (Modiano, 2014<sup>a</sup>: 68)

Un engaño que el narrador esclarece informando acerca del destino de muchas otras chicas que cruzaron de modo furtivo la línea de demarcación tratando de huir de París y que terminaron encontrándose en prisión. Sin embargo, tanto en Dora Bruder como en otros personajes femeninos de novelas del mismo autor, se encuentra este deseo de exceder los límites de la realidad que en la adolescencia tiene una fuerza incontenible. En este sentido, la infancia que Modiano recupera en la figura de Dora Bruder tiene que ver con una vocación de libertad en la que se funden la emancipación familiar y la emancipación social y que, aunque llevó a perecer a muchos jóvenes en la Ocupación es, quizás, el lugar donde reside la esperanza de una alternativa de resistencia frente al poder.

Llega un momento en que los niños experimentan necesidades más grandes que las de sus padres y adoptan una actitud ante la adversidad más drástica que la de ellos. Y los dejan atrás, lejos, muy lejos. Y ellos ya no pueden protegerlos. (Modiano, 2014a: 100)

## 6. ESTUDIO DE LA FUNCIONES SIMBÓLICAS DEL ESPACIO

### 6.1. La construcción simbólica de la infancia. Fotografía y escritura.

A efectos de análisis, hemos trazado una separación entre diferentes tipos de espacios, una diferenciación de los lugares en los que se produce la evocación y la recuperación de los recuerdos de infancia en las tres obras seleccionadas, con el fin de explorar sus cualidades y estructuración interna. Sin embargo, sobre esta fractura se impone la vinculación que la escritura establece entre todos los espacios diferenciados.

Lo que está en juego en las tres obras es la recuperación simbólica de la infancia perdida a través de la elaboración del recuerdo. En esta tarea existe un punto de partida hueco, vacío o inaccesible, una zona que permanece oculta al conocimiento, a la que nos hemos referido con la denominación de “espacio vacío”. El modelado y la figuración a partir de ese vacío se realiza a través de la actuación combinada de las estrategias icónicas de la fotografía y la escritura.

En primer término, podríamos decir que la memoria elabora imágenes puntuales y discontinuas, fragmentos de un pasado verosímil cuyo grado de verdad resulta indeterminado, hechos imaginarios en forma de cuadros mentales y sensoriales que, a menudo, se apoyan en fotografías. A veces, las fotografías proporcionan una escenificación formal de las intuiciones que se prefiguran sólo intuitivamente en el interior subjetivo.

Hemos visto, en los tres autores sobre los que estamos trabajando, la emergencia de “lugares marcados” y puntos de memoria, pilares sobre los que se asienta el propio relato de la zona íntima del yo que identificamos con la infancia. Sin embargo, la recuperación de este espacio pasa necesariamente por la actividad de la escritura, por la elaboración de un discurso que consiga unir –de uno u otro modo– las piezas y crear un efecto de continuidad o vinculación entre pasado y presente.

La escritura supone, por tanto, una operación de lectura y atribución de sentido al polivalente y proteico potencial de significación de las imágenes oníricas, mentales, sensoriales o fotográficas aisladas que se presentan en la experiencia. Conlleva una labor de interpretación y de inscripción de las imágenes en un discurso sobre la biografía personal capaz de producir un reconocimiento del yo.

Comenzamos por explorar el juego que se establece entre imágenes fotográficas y escritura en Dora Bruder. Encontramos dos referencias directas a imágenes fotográficas entre las que se puede observar una significativa evolución. Una primera, donde se

presenta de forma “acumulativa” una colección de imágenes contempladas con una mirada externa, con una mera intención de registro de diferentes momentos de la vida familiar: una foto de boda de Ernest y Cécile Bruder, una foto de ambos con su hija Dora cuando no cuenta con más de dos años de edad, otra foto de Dora en una entrega de premios más o menos a los doce años, dos fotografías más de Dora con su madre en la misma época; una fotografía de los tres miembros de la familia posando en fila india y mirando al objetivo de la cámara cuando Dora contaba ya con unos trece o catorce años, una foto de Cécile Bruder ante lo que parece un chalet de las afueras y una foto de Dora sola a los nueve o diez años en un tejado, bajo un rayo de sol, y sombra alrededor, en lo que parece un día de verano. (Modiano, 2014a: 33-34)

De todas estas fotografías se nos proporciona una descripción en la que se da cuenta del vestuario y la postura en la que posan los sujetos, los objetos que se aprecian en el decorado o el paisaje de fondo en el que parece ubicarse la toma de las imágenes. Tan solo atisbos, tomados al vuelo, de lo que pudieron ser momentos vividos por la familia en sus primeros años. Las fotografías parecen limitarse aquí a exponer su valor probatorio como dato testimonial: existió esa niña, existieron esos padres, en unos momentos y lugares concretos.

Posteriormente, cuando la investigación sobre la desaparición de Dora Bruder está más avanzada, y la comprensión de lo que pudo ser su historia ha logrado ir más allá del silencio entrecortado de los archivos, después de que se ha conocido y “habitado” su fuga, encontramos una segunda referencia a una imagen fotográfica, en la que se nos presenta a Dora junto a su madre y su abuela materna, las tres mujeres una al lado de la otra y la abuela en el centro. En la descripción de esta imagen, que el narrador considera que “destaca entre las ya reunidas. Sin duda fue la última que le hicieron”, encontramos un punto de vista muy diferente. La mirada se centra en el gesto de Dora: “Mantiene la cabeza erguida, sus ojos son graves, pero en sus labios se esboza una sonrisa. Y ello le proporciona a su rostro una expresión de dulzura triste y de desafío”. En este gesto parece estar ya inscrita la pérdida de la infancia. Tal y como anticipa el propio narrador antes de pasar a describir la imagen: “En su rostro y su aspecto no queda nada de la niña que se adivinaba en las demás fotos a través de la mirada, la redondez de las mejillas, el vestido blanco de un día de entrega de premios...” (Modiano 2014a: 83).

Junto al cambio que se apunta en la actitud de la niña, lo que ha cambiado es la relación del narrador con su imagen. De la descripción de objetos se pasa a la interpretación de los gestos, a la exploración de los sentimientos y a la identificación con la pérdida de la inocencia y el mundo fusional y grupal de la infancia. En el intervalo entre una y otra referencia fotográfica se ha escrito un momento clave en la biografía de Dora y, quizás también, del narrador. Como señala María Dolores Picazo, a través de la écfrasis fotográfica, se ha inscrito la imagen de Dora en otro relato que excede al de su propia historia individual, se ha establecido un punto de memoria compartido entre las identidades anónimas del autor y su personaje (Picazo, 2016: 303).

En este cambio en la mirada del narrador, observamos también un cambio de posicionamiento respecto al valor atribuido a la imagen fotográfica. Ya no se trata de utilizar las imágenes como puntos de apoyo, como anclajes de la actividad discursiva de la memoria; el valor probatorio de las fotografías cede ante la valoración de su cualidad de espacio simbólico de protección frente a la hostilidad del mundo exterior. El narrador pasa de la posición de la observación a situarse ‘dentro’ de la experiencia que vivieron los retratados en el presente fugitivo de las imágenes. Justo después de la descripción de la fotografía de Dora Bruder junto a su madre y su abuela materna, encontramos la siguiente valoración: “Existen fotografías así en todas las familias. Durante el tiempo de la foto estaban protegidos, eran tan sólo unos segundos pero se convertían en una eternidad” (Modiano, 2014a: 84).

Esta misma espacialidad simbólica de la imagen es percibida por Modiano en la oscuridad de una sala de cine, que sirve como un refugio frente a la amenaza exterior. La vinculación entre las imágenes proyectadas sobre la pantalla y la mirada de los espectadores que, en el cine son ya una colectividad, una masa humana que supera el ámbito restringido del grupo familiar, tiene una materialidad química y un carácter bidireccional: las imágenes se proyectan en la sala y, a la vez, la mirada de los espectadores se proyecta sobre la pantalla y es capaz de transformarlas, de impregnarlas, de alterar el contraste entre luces y sombras grabado en el celuloide.

Comprendí repentinamente que esa película estaba impregnada por las miradas de los espectadores del tiempo de la Ocupación: espectadores de todas las clases, muchos de los cuales no habían sobrevivido a la guerra. Habían sido arrastrados a lo desconocido, después de ver la película un sábado por la noche que sólo había sido una tregua. La guerra y la amenaza exterior se olvidaban mientras duraba la proyección. Se apretaban unos contra otros en la oscuridad de la sala, siguiendo la ola de imágenes de la pantalla, y entonces ya nada podía pasar. Y todas esas miradas, por una suerte de proceso químico, habían modificado la sustancia misma de la película, la luz, la voz de los actores. (Modiano, 2014a: 74)

También en Sebald podemos encontrar este carácter activo de las imágenes fotográficas, la fuerza de atracción hacia su espacio interior que las imágenes ejercen sobre quien las contempla. Hasta el punto de que la vida en el universo irreal de las fotografías se torna más real que la que se vive fuera de ellas.

Durante los años de Austerlitz en Bala, la sensación de extrañeza y distanciamiento interior del niño en relación con el predicador y su mujer, se contrapone con la estrecha vinculación que siente con los habitantes de la comunidad de Llanwddyn, el pueblo que quedó hundido bajo las aguas del embalse de Vyrnwy, donde transcurrió la infancia del predicador. Ante las fotografías que su padre adoptivo deja a Austerlitz como legado, el niño siente compartir la vida de esos habitantes subacuáticos que cree que le observan desde las imágenes.

Algo parecido ocurre también ante las imágenes ilustradas de la Biblia infantil de Gales que Austerlitz contempla de modo obsesivo, sintiendo que esas imágenes eran más su lugar que el espacio en el que se desarrollaba su vida ordinaria: “Fuera lo que fuera lo que en aquella época pasaba también dentro de mí, el campamento de los hebreos en



las montañas del desierto me resultaba más próximo que la vida en Bala” (Sebald, 2014: 59)

De modo que más allá de su valor de prueba de “otra realidad” externa a sí mismas, las imágenes ofrecen un espacio de proyección que resulta más habitable que el de la propia vida.

Sin embargo, al margen de este modo de habitar las imágenes desde el interior, lo que destaca de manera prioritaria en el texto de Sebald es la inserción de fotografías en el espacio del texto escrito, a modo de ilustraciones de las ideas que se desarrollan a lo largo de la narración, como complemento o refuerzo de las mismas, con una intención didáctica que recuerda a la de los álbumes ilustrados y los bestiarios. Podemos contemplar en el texto imágenes de elementos arquitectónicos, paisajes, planos de la planta de fortalezas, grupos de personas, restos óseos encontrados en el subsuelo de una estación, incluso a veces, pares de fotografías que ilustran una comparación como la que el autor establece entre la mirada de algunos animales con la de pintores y filósofos, retratos, planetas... Las fotografías forman parte de un discurso especulativo que tratan de confirmar, se convierten no tanto en prueba de realidad de los hechos como en prueba de verosimilitud de las ideas.

Sólo en la parte final del relato, cuando el protagonista, ya en Praga, se acerca al conocimiento de los primeros años de su vida, se presentan dos fotografías que tienen especial relevancia, en tanto que piezas básicas sobre las que asentar la reconstrucción simbólica de la infancia. Una de ellas corresponde a la imagen de una mujer en la que Austerlitz cree ver a su madre, a partir de los datos que ha logrado recabar sobre ella. (Sebald, 2014: 251). La relación que el narrador establece con esta fotografía pone en evidencia una suerte de inversión entre la prueba y lo probado; es el deseo de la memoria el que encuentra la imagen de la madre y no la imagen la que demuestra, previamente, su existencia. Se requiere, además, manipular la imagen, ampliar las figuras, modificar el tamaño para encontrar a quien se busca; nada es evidente a primera vista en la imagen. (Hirsch, 2012: 45)

En segundo lugar, la imagen del niño caballero, un paje vestido de blanco que, según la que fue niñera de Austerlitz, era él mismo en febrero de 1939, aproximadamente medio año antes de salir de Praga (Sebald, 2014: 184). Frente a la precisa certidumbre de este testimonio, la reacción del adulto cuya infancia parece estar representada en la imagen es de absoluta incomprensión, pérdida del habla y pánico.

Sobre esta fotografía, se despliega una reflexión en torno al carácter impenetrable de las “fotografías surgidas del olvido” (Sebald, 2014: 184). Un hueco insalvable parece existir entre el espacio de la imagen y el de quien la contempla. Como si la fotografía fuese un espejo que separa el mundo de los muertos y el de los vivos y, desde las fotografías, los muertos contemplasen a los vivos como seres irreales. Como si, según plantea el narrador, en el retorno del pasado, “no hubiera tiempo, sino diversos espacios, imbricados entre sí, entre los que los vivos y los muertos, según el talante en que se encuentran, van de un lado a otro” (Sebald, 2014: 187). Una idea que nos

devuelve a la autonomía de la realidad de la imagen, no como reflejo o prueba de realidad, sino como un mundo que tiene existencia propia, que tira de los vivos hacia el interior del pasado, emitiendo incluso –según creía percibir la niñera de Austerlitz– “*gemissements de désespoir*”. (Sebald, 2014: 184)

Pese a la imposibilidad de reconocerse en el niño de la imagen, Austerlitz observa reiteradamente la fotografía, fijando su atención en dos rasgos que queremos destacar: el cabello rubio rizado, espectralmente claro en su borde exterior, y la capa que lleva sobre un brazo del que se nos dice que está aparentemente doblado, roto o entablillado. (Sebald, 2014: 185)

Estos dos rasgos que se destacan en la figura que se dibuja sobre el fondo de un campo desnudo y liso, imposible de localizar en un lugar concreto, nos hacen conectar con dos rasgos que hemos visto aparecer también destacados en las fotografías y los recuerdos de infancia del protagonista del libro de Perec. Tanto en el texto de Sebald como en el de Perec, el cabello rubio y rizado sobre la frente es un rasgo físico característico que se destaca en los retratos infantiles de los dos protagonistas y, en ambos casos, este rasgo aparece asociado a una caricia maternal, imaginada o real. En cuanto al “brazo en cabestrillo”, como veremos más adelante, es también objeto de atención especial en la obra de Perec, donde adquiere el carácter de un símbolo asociado a la idea de suspensión, de flotar en el aire, que acompaña la experiencia del huérfano.

Una tercera nota a destacar en esta fotografía infantil de Austerlitz es la blancura deslumbrante y casi espectral que desprende la imagen del niño. El blanco tiene un carácter de elemento simbólico en la obra de Sebald. Lo veremos aparecer de manera recurrente en diferentes momentos del relato, en diferentes formas que, como veremos más adelante, sugieren la idea del retorno a lo largo de toda la vida adulta de determinadas imágenes de la infancia.

Continuando con este análisis de la función de las imágenes fotográficas, es en la obra de Perec donde encontramos un uso más intenso de la fotografía como elemento básico de la configuración del recuerdo, y un mayor juego e imbricación mutua de los dos lenguajes de la fotografía y la escritura.

Todo el capítulo VIII de *W o el recuerdo de la infancia*, se dedica a la reconstrucción de las imágenes paterna y materna, a partir de las fotografías que el narrador conserva de sus padres desaparecidos. Resulta llamativo en primer término que, en la breve introducción que antecede la descripción de las imágenes, el protagonista nos advierte ya de la parquedad de los recuerdos que conserva de sus padres. Con respecto al padre: la llave que le regaló un día al volver del trabajo, con respecto a la madre, la despedida en la estación de Lyon, cuando partió a Villard-de-Lans en un convoy de la Cruz Roja.

A partir de estos dos breves trazos, se nos presenta una descripción de las imágenes fotográficas paterna y materna, realizada quince años antes del momento en el que se escribe el conjunto del texto, a través de la que se abre ampliamente el ámbito de la historia familiar. En el texto de este capítulo, encontramos entrecruzados tres tiempos: el presente en el que fueron tomadas las fotografías, el presente en el que fue escrita la

primera descripción de las mismas que, según se nos dice, ha sido reproducida sin alteraciones y, por último, el presente en el que se sitúa el narrador del conjunto del relato, que se expresa a través de notas al final del capítulo, inscritas en el texto de la descripción primera, con acotaciones, precisiones, comentarios, testimonios y datos diversos sobre la historia familiar que suponen un claro cuestionamiento de la “verdad” de la descripción primera.

El debate que, en las notas al final del capítulo, se establece con respecto al “ajuste” a los hechos de la descripción primera, aporta una ampliación del campo de las interpretaciones y significaciones que es posible atribuir a las fotografías e incluso a lo que puede haber sido la historia familiar, a la vez que señala la frecuente tendencia a la idealización de las figuras paterna y materna que existía en el texto escrito en la primera juventud.

Son varios los apuntes en esta línea que evidencian el flagrante contraste entre la imagen de un padre recordado como un soldado que había tenido una muerte heroica, y el posterior descubrimiento de una muerte inútil por desangramiento en un hospital de campaña abarrotado, o la “decepción” que supuso el conocimiento del verdadero nombre polaco, “Icek”, de un padre al que se había asociado con el nombre francés de “André”. En cuanto a la madre, encontramos también el cuestionamiento de una versión construida en base a fabulaciones marcadas por relatos como *La vendedora de cerillas* de Andersen o el episodio de Cosette y Los Thénardier en la obra de Victor Hugo.

En todo caso, se trata de un cuestionamiento que muestra la intervención del deseo en la configuración del recuerdo, pero que se extiende también a la propia pretensión de objetividad del pasado. En la última parte de las notas al final del capítulo, se abre una reflexión sobre la actividad de la escritura, sobre su capacidad ilimitada de elaboración y reelaboración del pasado una y otra vez, en momentos sucesivos a lo largo del tiempo y, por otra parte, sobre su límite en un espacio vacío del que nada es posible saber con certeza, sobre el anonadamiento que persiste acerca de la propia identidad.

Dentro de esta reflexión, la escritura se plantea no tanto como una búsqueda de la “verdad” de uno mismo, sino como un constante ejercicio de vinculación con los seres desaparecidos que han dejado escrita su huella en la intimidad del ser. La escritura como un modo de mantener viva y siempre abierta esa relación impracticable con el pasado:

Esto es lo que digo, esto es lo que escribo y solo esto es lo que se halla en las palabras que trazo, en las líneas que forman estas palabras y los blancos que aparecen en el intervalo entre dichas líneas: por mucho que vaya a la caza de mis equivocaciones (...) o divague durante dos horas sobre la longitud del capote de mi padre, o busque en mis frases, evidentemente para encontrarlas en seguida, los ecos infantiles del Edipo o de la castración, jamás encontraré en mi propia insistencia más que el reflejo último de una palabra ausente en la escritura, el escándalo de su silencio y de mi silencio: no escribo para decir que no diré nada, no escribo para decir que no tengo nada que decir. Escribo: escribo porque hemos vivido juntos, porque he sido uno entre ellos, sombra entre sus sombras, cuerpo junto a sus cuerpos; escribo porque ellos han dejado en mí su marca indeleble y porque su rastro es la escritura: su recuerdo ha muerto en la escritura; la escritura es el recuerdo de su muerte y la afirmación de mi vida. (Perec, 2014b: 57)

Junto a estas primeras fotografías, a lo largo del relato de Perec, encontramos otras imágenes con las que se establece un diálogo similar a través de comentarios y notas que, posteriormente, son también contestadas y sometidas a cuestionamiento en otros momentos a lo largo del texto. Podríamos decir que en el libro de Perec, las fotografías sirven para que la escritura “despierte” y comience a trazar sus múltiples caminos a partir de las imágenes, a las que parece envolver en un ovillo de hilos diversos y desordenados.

Sin embargo, podemos notar también que la escritura de Perec adopta el lenguaje fotográfico en la reconstrucción del recuerdo. Lo que encontramos no es un relato lineal del pasado de la infancia, sino la evocación de momentos parciales, aislados, muchas veces gravitando en torno a detalles mínimos y, aparentemente triviales que, por alguna razón, han permanecido en la memoria. Y también recuerdos inciertos, en los que muchos elementos permanecen en duda entre varias posibilidades, o recuerdos de episodios que el protagonista se atribuye a sí mismo pero que, en realidad, según los testimonios recogidos, le sucedieron a otra persona. De modo que también la imaginación opera en relación con los recuerdos, como la escritura lo hace con la fotografía, recreándolos e incluso inventándolos de manera fantasmática a medida de las necesidades simbólicas del yo.

Un claro ejemplo en este sentido, es el episodio del “brazo en cabestrillo” (Perec, 2014b: 72). En el recuerdo del momento de la despedida en la estación de tren, cuando el protagonista es evacuado por la Cruz Roja hacia Villard-de-Lans, recuerda que su madre le compró un cuento ilustrado de Charlot saltando en paracaídas y que él mismo llevaba un brazo en cabestrillo. Una primera explicación de este “hecho” es que la Cruz Roja sólo evacuaba a los heridos y por esa razón debía “hacer como si estuviera herido”, otra posibilidad es que tuviese una hernia y llevase un vendaje para la hernia. Al llegar a Grenoble sería operado de esa hernia y a la vez de apendicitis, si bien otros testimonios familiares insisten en que la operación de apendicitis no ocurrió en ese momento sino mucho después, mientras que la operación de la hernia tuvo lugar mucho antes, cuando todavía vivían sus padres.

La incongruencia que se deriva de la superposición en el recuerdo de múltiples versiones diferentes de un mismo hecho, incluida la del cuestionamiento del propio hecho, es descifrada finalmente por el autor a través de una interpretación del símbolo que subyace en las diferentes versiones:

Un triple trazo recorre este recuerdo: paracaídas, brazo en cabestrillo, venda para la hernia: hay en ello suspensión, sostén, casi prótesis. Necesidad de apuntalar para ser. Dieciséis años más tarde, en 1958, cuando los azares del servicio militar me convirtieron efímeramente en paracaidista, pude leer, en el momento preciso del salto, un texto descifrado de este recuerdo: fui precipitado en el vacío; se rompieron todos los hilos; yo caí, solo y sin sostén. El paracaídas se abrió. La corola se desplegó, frágil y segura suspensión antes de la caída controlada” (Perec, 2014b: 73)

Parecería que la escritura es para Perec una labor incesante de desciframiento de los signos que aparecen en los recuerdos como condensación de significaciones que sólo

adquieren sentido en la experiencia sensorial que conecta diferentes episodios particularmente significativos de la vida individual y social.

En esta línea, entre los recuerdos de la vida en Villard-de-Lans con su familia adoptiva, resulta interesante considerar, junto a las referencias a las calles del pueblo y la genérica descripción de la villa llamada *frimas*, en la que habitaba junto a su primo Henri, su tía Esther y su marido, la existencia de una granja ocupada por “un hombre mayor con bigotes grises que solía llevar camisas sin cuello”. La persistencia del recuerdo no se centra en las formas del paisaje natural o el ambiente de fondo, sino precisamente, y de manera muy específica, en la “aparición” de la figura geométrica de un signo que emerge en ese contexto:

(...) aserraba la leña sobre un caballete formado por dos cruces paralelas apoyadas en el extremo de sus dos largueros de modo que formaban esa figura en forma de X llamada “cruz de san Andrés” y unidas por un travesaño perpendicular; conjunto que se denomina, por las buenas, una X. (Perec, 2014b: 100)

Y a continuación de este “recorte” del recuerdo, en el que el signo ocupa el lugar central, se plantea una interpretación de porqué ese signo pudo quedar grabado y ha persistido a la largo de su vida.

Mi recuerdo no es recuerdo de la escena, sino recuerdo de la palabra, solo recuerdo esta letra convertida en palabra, de ese sustantivo único en la lengua que no tiene más que una única letra, único también que tiene la forma de lo que designa (...) pero signo también de la palabra tachada y suprimida (...) y de la incógnita matemática y punto de partida, finalmente, de una geometría fantasmal en la que la V desdoblada constituye la figura básica, cuyos múltiples encabalgamientos trazan los símbolos principales de la historia de mi infancia: dos V unidas por sus ángulos forman una X; prolongando las ramas de la X con segmentos iguales y perpendiculares se obtiene una cruz gamada (✚), que a su vez se descompone fácilmente por medio de una rotación de 90° de uno de los segmentos en J sobre su codo inferior en el signo JJ; la superposición de dos V boca arriba y boca abajo da como resultado una figura (XX) en que basta con unir horizontalmente sus ramas para obtener una estrella judía (✡). (Perec, 2014b: 101)

Como vemos, existe una fijación en la abstracción de los signos que resulta una constante en la obra de Perec. No las escenas, sino los signos. Del mismo modo que nos dice no recordar mucho de la villa en la que vivía en Villard-de-Lans, pero sí la palabra de su nombre *frimas* cuya significación, según sus investigaciones, remite a la “bruma escarchada”.

Esta centralidad de los signos y las figuras abstractas en la evocación del espacio de la infancia resulta coherente con la práctica de representar el espacio apenas unos trazos geométricos de encuadre, en el que se insertan algunos detalles “triviales” que constituyen signos cuya interpretación nos lleva casi siempre al terreno de las relaciones sociales.

Podíamos decir que en Perec, la memoria de la infancia está siempre ligada a la reflexión en torno a las relaciones entre *yo* y los *otros*. Junto a detalles que evidencian una focalización visual en las formas, los objetos y los procedimientos como el modo en el que en la escuela hacían mantelillos de papel entrecruzando tiras de cartón ligero en un

entramado (Perec, 2014b: 71), o el modo en el que su tía hacía tallarines en forma de correas largas y estrechas, cortando tiras de pasta sobre una mesa (p. 103), observamos que las relaciones familiares, comunitarias y sociales están en el centro de la mayor parte de los recuerdos y las imágenes significativas de la infancia que se evocan en el texto de Perec.

La relación entre *yo* y *los otros*, y especialmente su dimensión conflictiva, es el objeto de reflexión primordial tanto en el mundo familiar y comunitario que se evoca en una de las caras del libro -la que se escribe con una tipografía normal y se escribe en primera persona en un tono confesional- como en la esfera social e institucional, que se somete a análisis en la otra parte del libro, la que se nos presenta con una tipología en cursiva, en la forma de un relato de aventuras en la primera parte del libro y de un informe científico la segunda. En el entorno familiar y comunitario, a través del relato de los conflictos con su primo Henri, o los que vive en la escuela con otros niños, vemos aparecer a menudo un sentimiento de humillación, o falta de integración, que a veces se asocia fantasmáticamente con la sensación de que una estrella le es clavada en la solapa.

Por otra parte, en el plano macro de la vida social que se representa en *W*, es el fenómeno del poder totalitario, la destrucción de los lazos de solidaridad y la instauración de la guerra y la competición hasta la muerte lo que se pone en escena, como otro de los ejes de esta representación del conflicto entre *yo* y *los otros*. El espacio más íntimo en Perec, el que le permite recuperar de un modo más profundo la infancia y una vinculación “primaria” con los otros, es precisamente el espacio simbólico de la escritura.

En el caso de Modiano, la escritura aparece estrechamente vinculada con la recuperación de la memoria, en un plano que excede la biografía personal para abrirse a la de todos aquellos cuya existencia anónima ha sido borrada de la historia. La escritura se plantea como un lugar de intersección, de cruce entre el plano individual y el colectivo, entendiendo éste último habitado por los seres desaparecidos con los que se establecen unos lazos de solidaridad, en los que la experiencia histórica de la condición judía y la persecución vinculada a la identidad de origen tienen un peso fundamental.

Las reiteradas referencias del narrador de Modiano a su padre a lo largo del texto, la conflictiva relación entre ambos que el relato pone de manifiesto está estrechamente relacionada con la diferente actitud de padre e hijo ante la “cuestión judía” y la respuesta que cada uno da al antisemitismo reinante en la Francia de la Ocupación y la etapa que le sucedió. La escritura parece alzarse como una voz interior encaminada a recuperar la dignidad frente a la aceptación de los tópicos antisemitas, la integración pragmática y, en cierto modo, el “olvido” y el abandono del pasado, que el hijo parece reprochar al padre.

Yo quería responder en mi primer libro a toda esa gente cuyos insultos me habían herido a causa de mi padre. Y cerrarles la boca de una vez en el campo de la prosa francesa. Ahora me doy cuenta de lo infantil de mi proyecto: la mayor parte de esos autores habían desaparecido, habían

sido fusilados o se habían visto obligados a exiliarse, o ya estaban chochos o habían muerto de viejos. Si, por desgracia yo llegaba demasiado tarde. (Modiano, 2014a: 66)

La cuestión generacional y las distintas posiciones identitarias en relación con el origen están presentes en la escritura, que se postula en el caso de Modiano como una relación de “afiliación” con otros escritores, franceses o alemanes, judíos y no judíos, que sucumbieron ante el poder nazi, no por haber desarrollado una militancia política contraria el régimen, sino por el hecho de buscar la libertad en la palabra a través de la escritura.

En este sentido, resultan significativos los pasajes en los que Modiano evoca brevemente a los escritores Friedo Lampe, Felix Hartlaub, nacidos ambos en Bremen en 1899 y 1913 respectivamente, o al poeta Roger Gilbert-Lecomte, que vivió en las mismas calles de Montmartre que el propio narrador y acabó muriendo de tétanos después de que la mujer alemana y judía con la que vivía fuese deportada. O a *Cebú*, un escritor que vivió en la misma habitación en la que lo hizo el narrador y anteriormente su padre, con el que compartía también el nombre de Albert y la pertenencia a una familia judía italiana de Salónica, que se enroló en la Resistencia y acabó muriendo en Dachau.

Los hilos cruzados de todas estas biografías confluyen en la escritura como modo de establecer conexiones entre diferentes vidas a lo largo del tiempo. Una vinculación que se manifiesta en el hecho de haber compartido un mismo espacio en la ciudad que queda, de este modo, impregnado por la ausencia de otros y se constituye en un nexo silente entre diferentes generaciones de escritores que han compartido anhelos comunes en diferentes momentos.

Así, en el piso donde Sachs se dedicaba al tráfico de oro y donde más tarde mi padre se ocultaría bajo una falsa identidad, Cebú había ocupado mi habitación infantil. Otros como él, justo antes de mi nacimiento, habían agotado todos los padecimientos para que otros pudiéramos experimentar pequeños contratiempos. Me di cuenta de ello a los dieciocho años, después del viaje que realicé con mi padre en el coche celular, trayecto que sólo era una repetición inocua y una parodia de otros viajes, en los mismos vehículos y hacia las mismas comisarías de policía, de los que no se regresaba a casa a pie, como yo. (Modiano, 2014a: 90)

La escritura supone para Modiano el medio para construir una vinculación generacional de carácter afiliativo, más allá de la continuidad biológica, con otros seres que, a lo largo del tiempo, han defendido la libertad de pensar y crear. Lo escrito en el presente sigue el rastro de otros autores con los que existe una deuda y un lazo de solidaridad basado en el reconocimiento de un sacrificio que ha facilitado el camino a las generaciones posteriores.

En el caso de Sebald la actividad de la escritura, que se presenta también como un espacio íntimo, de placer y protección para el personaje de Austerlitz (Sebald, 2014, p.124), está marcada por una división entre lo falso y lo verdadero, lo ficticio y lo real acerca del propio yo, que se hace particularmente visible en los momentos de crisis creativa.

Nos hemos referido ya con anterioridad al episodio en el que Austerlitz, después de jubilarse y retirarse a la casa de Alderney Street en el East End de Londres con el

proyecto de escribir una historia de la arquitectura y la civilización que supusiese la síntesis de sus conocimientos y sus viajes por el mundo a lo largo de años, se encuentra de pronto incapaz de llevar a cabo dicho proyecto. Las múltiples fotografías, que observa y combina de diferente modo, no consiguen ya alumbrar la palabra que podría integrarlas, y el protagonista se siente cada vez más perdido, desorientado y desconectado de la lengua que, hasta el momento, había sido su refugio más seguro:

Si se puede considerar al idioma como una antigua ciudad, como un laberinto de calles y plazas, con distritos que se remontan muy atrás en el tiempo, con barrios demolidos, saneados y reconstruidos, y con suburbios que se extienden cada vez más hacia el campo, yo parecía alguien que, por una larga ausencia, no se orienta ya en esa aglomeración, que no sabe ya para qué sirve una parada de autobús, qué es un patio trasero, un cruce de calles, un bulevar o un puente. Toda la estructura del idioma, el orden sintáctico de las distintas partes, la puntuación, las conjunciones y, en definitiva, hasta los nombres de las cosas corrientes, todo estaba envuelto en una niebla impenetrable. Tampoco entendía lo que yo mismo había escrito en el pasado, sí, especialmente eso. (...) En ninguna parte veía ya una conexión, las frases se disolvían en palabras aisladas, las palabras, en una sucesión arbitraria de letras, las letras en signos inconexos y éstos en una huella gris azulada, que brillaba plateada aquí o allá y que algún ser reptante había segregado y arrastrado tras sí, y cuya vista me llenaba cada vez más de sentimientos de horror y vergüenza. (Sebald 2014: 127)

De esta experiencia de extrañamiento con respecto a la lengua y la escritura sólo podrá salir Austerlitz viajando a Praga en busca de la parte desconocida de su infancia, recuperando los sonidos del primer idioma que había aprendido y había borrado de su memoria, e integrando en su historia de la arquitectura, todo lo sucedido después del siglo XIX, y en concreto la conquista de Europa por los alemanes, del Estado de esclavos que establecieron y la persecución a la él mismo había escapado. (Sebald, 2014: 142).

Sólo volviendo a conectar las dos partes escindidas del yo, y especialmente abriendo las puertas al conocimiento de todo lo que durante años había evitado, todo el pasado del que se había protegido de múltiples formas y, especialmente a través de una “acumulación de conocimientos que había continuado durante decenios y que (me) servía de memoria sustitutiva y compensatoria” (Sebald, 2014: 143). Hay que señalar, que dicha conexión se produce de manera súbita y fulgurante en un momento de revelación en el *Ladies Waiting Room* de la estación de Liverpool Street, donde de pronto “se ve a sí mismo” en esa misma sala de espera adonde llegó a Inglaterra, medio siglo antes.

Esta crisis de conexión con la parte desconocida de la infancia separa, dentro del espacio de la escritura, el lugar de una ficción falsa o impostada, basada en el olvido de las experiencias dolorosas que se han apartado de la conciencia, de aquel otro basado en el reconocimiento, y el desvelamiento de los acontecimientos que han sido olvidados u ocultados, especialmente a través de la “autocensura” y nos coloca en la pista de la vinculación entre los conflictos subjetivos de la historia de Austerlitz y los de la sociedad y la cultura alemana después de la Segunda Guerra mundial.



## 6.2. Dimensiones y valores subjetivos del espacio simbólico de la infancia.

En tanto que espacio simbólico, recuperado en la escritura a través de las estrategias de la imaginación y la memoria, la infancia posee una geografía propia que excede la del espacio físico referencial y también la de los recuerdos fragmentarios. Las dimensiones que articulan este espacio simbólico son múltiples e incluyen, como valores, tanto las cualidades físicas como la experiencia subjetiva.

Siguiendo a Bachelard (2006) en sus consideraciones en cuanto al valor subjetivo del espacio y la superioridad de las dimensiones del espacio habitado frente a las del espacio geométrico, encontramos en nuestra aproximación dos notas que destacan en las tres obras objeto de análisis. Por un lado, la multidimensionalidad del espacio simbólico de la infancia, por otro, su tejido dialéctico y paradójico, su construcción como resultado de una lucha entre fuerzas que actúan en direcciones opuestas.

Considerando las tres obras de referencia como particulares contribuciones a la configuración de este atlas simbólico de la infancia, encontramos un espacio definido por el entrecruzamiento de una multiplicidad de planos en los que se superponen la experiencia física, la experiencia del tiempo y la experiencia social. El espacio simbólico de la infancia contiene simultánea y dinámicamente todas estas dimensiones, que podríamos representar esquemáticamente del siguiente modo:

DIMENSIONES DEL ESPACIO SIMBÓLICO DE LA INFANCIA	
<b>EXPERIENCIA FÍSICA</b>	Arriba/Abajo Apertura/Clausura Luz/Oscuridad Interior/Exterior Ambiguo/Nítido Continuo/Discontinuo
<b>EXPERIENCIA DEL TIEMPO</b>	Pasado/Presente
<b>EXPERIENCIA SOCIAL</b>	Yo/Los otros. Nosotros/Ellos

En torno a todas estas polaridades, los textos construyen un espacio que parte de la fractura y la discontinuidad, de la tensión entre los extremos, para ir avanzando hacia la desactivación de las oposiciones, hacia el establecimiento de relaciones transitivas y paradójicas entre los diferentes valores, con la posibilidad de múltiples recorridos, superposiciones y transiciones entre zonas que inicialmente aparecían en relación antagónica.

En el plano formal, la tensión entre los extremos adopta diversos modos de expresión que trabajan fundamentalmente sobre los contrastes y los perfiles de las formas, las figuras y la luz. El carácter fragmentario y la radicalidad de los contrastes que caracterizan las primeras imágenes del recuerdo evoluciona, en el espacio reconstruido

por la escritura, hacia una mayor indefinición de los límites y las líneas de separación entre las formas, las figuras y el fondo, la luz y la oscuridad. De la fractura y la discontinuidad se avanza hacia el establecimiento de vinculaciones, zonas y puntos de fusión, continuidad y superposición tanto en el plano de los valores como en el de las formas.

Cada una de las obras que tomamos como referencia desarrolla de manera preferente algunas de las dimensiones de este espacio simbólico en detrimento de otras y encontramos también, en ocasiones, posicionamientos diferenciados en torno a valores simbólicos análogos.

La obra de Sebald desarrolla de modo privilegiado la dimensión vertical *Arriba/Abajo* de este territorio simbólico de la infancia. En una exploración particularmente centrada en la arquitectura, el crecimiento y la organización vertical del espacio se presentan como un modo esencial de funcionamiento del poder. La enorme altura y la concepción de cúpula que, más allá de toda utilidad funcional, se observa en edificios como las estaciones de tren, son rasgos de una estética destinada a representar la grandiosidad del poder económico y político del capitalismo y, paralelamente, a “empequeñecer” a quienes transitan por dicho espacio. Tal como muestran los pasajes de Austerlitz en la estación de Amberes, el miedo o el extrañamiento que el viajero siente ante la grandeza misteriosa y distante de las alturas de la cúpula, corresponden a la experiencia corporal de la relación jerárquica entre los poderes y los seres humanos que, en el capitalismo, tiene el carácter de una nueva teología regida por los valores del tráfico, el comercio y el tiempo cronológico del reloj.

La oposición entre *Lo grande* y *Lo pequeño* se superpone al eje vertical del espacio y, más allá de las estaciones de tren, “abajo”, se encuentran todos los seres empequeñecidos, oprimidos, torturados o privados de identidad por el poder a lo largo de la historia. Bajo los túneles y las mazmorras de edificios de carácter militar o carcelario como la fortaleza de Breendonk, o ante los restos óseos descubiertos en el subsuelo de la estación de Liverpool Street, a través de la experiencia corporal de la angustia, la claustrofobia o el pánico, los personajes de Austerlitz entran en contacto con el mundo de los muertos. Mientras que la exploración de las alturas de las edificaciones permite acceder a la comprensión de las estrategias del ejercicio del poder, la exploración de los espacios subterráneos permite acceder a la experiencia de los oprimidos.

Sin embargo, la oposición entre arriba y abajo o entre lo grande y lo pequeño no es simple y unidireccional en la obra de Sebald; existe cierto grado de reversibilidad en su funcionamiento, particularmente determinada por la ampliación de la escala de referencia. Si se exceden los límites de los edificios del espacio arquitectónico para entrar abiertamente en la amplitud del paisaje natural, las alturas dejan de ser un espacio ocupado por el poder para transformarse en un ámbito de libertad. Así lo pone de manifiesto la experiencia del vuelo de Austerlitz junto a su amigo Gerald Fitzpatrick y todas sus consideraciones acerca del arte de la navegación de aves como las palomas o insectos como las polillas. La apertura hacia el paisaje natural marca un cambio en los

valores subjetivos asociados a la organización vertical del espacio, en el que los valores de la coordenada *Apertura/Clausura* juegan un papel fundamental.

Desde la avioneta de Gerald Fitzpatrick la distancia difumina los contornos del paisaje urbano, que pasa a fundirse con el más vasto conjunto de las formas de la naturaleza y se accede, por arriba, a la contemplación del espacio cósmico de las estrellas. En este ámbito ilimitado del espacio estelar tiene lugar una reflexión sobre el movimiento giratorio y el surgimiento de la luz y las ideas a partir de la nebulosidad y la fantasía (Sebald, 2014: 117), que nos acerca a la luminosidad y la circularidad, dos rasgos claves del espacio en la obra de Sebald a los que volveremos un poco más adelante.

Del mismo modo que la superación de los límites del espacio arquitectónico y la apertura al exterior desactiva los mecanismos de dominio vertical del poder, la clausura converge con el hundimiento para incrementar la experiencia de opresión en los niveles inferiores del espacio. Observamos este reforzamiento mutuo del hundimiento y el cierre al exterior en las imágenes del campo de Terezin, construido en una fosa natural y sumergido en el silencio y la clausura insondable de sus enormes puertas y ventanas cerradas.

Sin embargo, en virtud del carácter transitivo y el movimiento giratorio del espacio en la obra de Sebald, existe también un efecto de retorno que invierte el sentido de las fuerzas dominantes en los niveles más bajos y las zonas más clausuradas, que da lugar a la emergencia de pasado y la re-aparición de los muertos. Podemos verlo en las imágenes del poblado que quedó hundido bajo las aguas del embalse de Vyrnwy, cuyos habitantes parecen impulsados por un movimiento ascendente desde el fondo de las aguas para volver a la superficie de los vivos, o en otras imágenes fotográficas como la del niño caballero, en las que las criaturas desaparecidas en el pasado parecen asomarse más allá de los perfiles de la imagen para atraer hacia su interior a quienes les observan desde el presente. Los límites horizontales y verticales del espacio se rebasan a través de un movimiento giratorio que invierte las posiciones relativas de los muertos y los vivos, de los poderosos y los oprimidos, del mismo modo que la jerarquía entre lo grande y lo pequeño cambia de sentido al observar la inseguridad y el miedo que subyace en la enorme dimensión y la tendencia al crecimiento de las fortalezas o a la expansión colonial de los Estados.

En todo caso, los lugares del hundimiento y la clausura son también los del silencio, el frío, la soledad y la oscuridad. Todas estas condiciones convergen en sótanos y mazmorras, en todos los espacios cerrados y aislados del exterior y la naturaleza y, de manera particular, en la casa del predicador de Bala. Destacamos la oscuridad entre todas estas características, para abordar la oposición entre luz y oscuridad, como uno de los rasgos más singulares y característicos del espacio en la obra de Sebald.

En contraste con la oscuridad de la clausura y el aislamiento, la luminosidad aparece en el texto de Sebald como una forma de apertura inmaterial del espacio, una “intromisión” del pasado en el presente, de presencia o supervivencia de la infancia perdida. Resultan particularmente significativos dos motivos o formas de luminosidad en el texto: la

imagen del polvo centelleante y la reiterada aparición, en diversas formas, del color blanco.

La imagen del polvo centelleante nos remite directamente a las estrellas que giran infinitamente en el espacio cósmico en un continuo proceso de condensación de la luz, pero aparece también en otros escenarios del relato, entre los que cabe destacar la abertura en la cúpula derruida de la estación de Liverpool Street. En este lugar en el que el protagonista conecta con uno de los episodios que han marcado de manera más decisiva su infancia, la aparición del polvo centelleante en la cúpula (Sebald, 2014: 137) ilumina la atmósfera en la que se produce el encuentro con el pasado.

Por otra parte, si seguimos la reiterada aparición del blanco a lo largo del relato, podemos observar puntos de luz sobre un fondo de oscuridad, a menudo asociados con la figura de la nieve y la levedad de los copos suspendidos en el aire. En uno de los primeros encuentros entre Austerlitz y el narrador en un transbordador que navegaba por la noche en el mar del Norte (Sebald, 2014: 35), el blanco aparece en la estela de las aguas como una línea que se pierde en la oscuridad, y se pueden observar copos de nieve girando a la luz de una lámpara. Parecería que el blanco ilumina y acompaña el momento en el que el azar reúne a las dos figuras gemelas en el espacio abierto del mar y la oscuridad de la noche.

También el pony blanco que tira del carro del predicador por los caminos de Gales aparece como un punto de luz en la oscuridad de la noche (Sebald, 2014: 53). Aparece también un punto de luz blanca en el interior del *Ladies Waiting Room* de la estación de Liverpool Street en el turbante “blanco como la nieve” (p. 136) del operario que barre los suelos de la sala, al que el protagonista sigue como a un guía que le acerca al encuentro con su propia figura en el pasado. Y son blancos también los pañuelos que los padres agitaban en los andenes de la estación de Wilson cuando despedían a los hijos que enviaban fuera del país.

Señal anticipatoria o fulguración del encuentro con la propia infancia, los copos blancos se presentan también como un modo de emergencia de la naturaleza que borra los contornos de las calles y todas las divisiones del entramado de la ciudad. Los copos de una nevada en Londres proyectan en el narrador el recuerdo de la nieve en los Alpes y la visión imaginaria de la completa desaparición de la ciudad nocturna en la blancura de la nieve: “(...) ahora, en aquella gigantesca excrecencia de piedra, caería la nieve, lenta y constantemente, hasta que todo quedara cubierto y enterrado...” (Sebald, 2014: 41)

Todos estos momentos parecen fragmentos de la luz que irradia la blancura de la imagen del príncipe caballero con su capa blanca y el halo de claridad fantasmal que la envuelve (Seald, 2014: 185). Esta imagen de la figura infantil que ha quedado perdida en el olvido y que aparece ante el protagonista como una emergencia del mundo de los muertos, parece ser el punto de irradiación a partir del que una blancura deslumbrante se dispersa en diferentes partículas que aparecen, de uno u otro modo, a lo largo del texto, marcando con una intensa luz los puntos de conexión entre el pasado y el presente.

Podríamos decir que la infancia va unida en la obra de Sebald a la luminosidad del blanco como símbolo de una apertura completa e incommensurable, el resplandor de una intensa energía que provoca en su aparición un efecto de deslumbramiento y mutismo, el misterioso modo en el que la vida infantil desafía a la oscuridad y el cierre del espacio en la vida social.

Hay, sin embargo, un momento en el que el blanco aparece privado de esta cualidad de energía centelleante para asociarse con una experiencia mórbida del encierro y el aislamiento. En la casa del predicador de Bala, el polvo blanco que Gwendolyn esparce, para tratar de combatir su enfermedad, por la habitación en la que se ahoga lentamente, o el blanco vestido de novia que viste en su lecho de muerte representan la imposibilidad del resplandor de la infancia en situación de cautividad y no es casual que, ante la visión de los botones de madreperla de los guantes del traje de novia de la muerta (que también lucía el traje del príncipe caballero), Austerlitz no pueda contener el llanto (Sebald, 2014: 68).

En contraste con la verticalidad y la circularidad que observamos en Sebald, las cualidades del espacio simbólico en la obra de Modiano se organizan preferentemente en torno a un vector de profundidad que separa Lo exterior de Lo interior, Lo manifiesto de Lo oculto. Es la ciudad de París la que ofrece un cuerpo material a este espacio que retiene, en diversas capas superpuestas, los ecos y las huellas del pasado, en una dinámica de contraposición entre la apertura y la clausura, la luz y la oscuridad.

Como hemos visto más detalladamente en páginas anteriores, los archivos y el espacio abierto de la ciudad marcan los dos polos del itinerario del narrador que, en su intento de reconstruir la historia borrada de los desaparecidos en los años de la Ocupación, transita alternativamente los interiores laberínticos y recónditos de los registros y el espacio de las calles, los edificios, los barrios y la atmósfera de la ciudad: el color del cielo, las nubes, los cambios de luz a lo largo del día, las variaciones del clima con el paso de las estaciones.

En este tránsito entre los espacios cerrados y los espacios abiertos de la ciudad, el narrador va dibujando la trayectoria de una investigación en la que se contraponen la nitidez, la exactitud y el carácter fragmentario e inconexo de los datos extraídos de los archivos y, por otra parte, las conjeturas, las interpretaciones, los relatos, los testimonios y los recuerdos que elabora desde dentro de sí mismo, para tratar de unir las piezas y ensayar algún sentido posible que conecte los datos aislados y sesgados de los documentos.

Junto a los archivos, otro de los espacios institucionales paradigmáticos de la clausura en la ciudad de Modiano son los internados y las cárceles. El internado del Sagrado Corazón de María, donde los padres de Dora Bruder envían a su hija para tratar de protegerla de la persecución nazi o la cárcel de Tourrelles, donde irá a parar después, constituyen lugares de reclusión separados del espacio externo de la ciudad, dominados

por el frío, la oscuridad, la disciplina y una rutina invariable<sup>5</sup>, hundidos además en la oscuridad impenetrable de su propia desaparición. Edificios que han sido ya derribados y sustituidos por modernos vecindarios de una arquitectura que se esfuerza por borrar y neutralizar las huellas del pasado, en los que sólo a través de la imaginación, la propia experiencia y los precarios y escasos testimonios de los supervivientes, se puede penetrar.

El narrador de Modiano se constituye así en una especie de dispositivo sensorial, un operador de subjetividad, un ser sensible capaz de establecer vinculaciones entre la triada formada por los datos de los registros, el espacio de la ciudad y los recuerdos de la propia experiencia.

Este “narrador vinculante” deambula por una ciudad que es también un “espacio vinculante” en el que existen puntos de especial densidad donde confluyen el recuerdo y la ficción, la historia vivida o narrada por uno mismo y la vivida o narrada en el pasado por escritores de otras generaciones con los que se mantiene una relación inconsciente. Estos nodos, que a veces se condensan en palabras como *La place de l'Étoile* (Modiano, 2014: 91), están fijados en lugares de la ciudad dotados de una peculiar fuerza de atracción que guía el azar y las coincidencias y a los que, misteriosamente, a lo largo de la vida se vuelve una y otra vez.

En rincones como el barrio de Clignancourt, el bulevar Ornano o la calle Picpus, parecería que “la historia llama” y las presencias y las sombras del pasado convocan al escritor para ser descubiertas. Así es como, de modo retrospectivo, el narrador interpreta sus reiteradas visitas al barrio en el que vivieron Dora Bruder y sus padres a lo largo del tiempo: “Quizá, sin tener todavía una conciencia clara, andaba tras la pista de Dora Bruder y sus padres. Estaban ya allí, en filigrana” (Modiano, 2014a: 16). Y es necesario habitar corporalmente esos lugares, esperar en ellos, tratar de imaginar, intuir, seguir los itinerarios e imitar los gestos de los seres desaparecidos, para que la ficción pueda alumbrar la historia de sus vidas.

Pese a esta profunda densidad del espacio urbano que se concentra especialmente en algunos lugares, la atmósfera de la ciudad que encontramos en el texto de Modiano tiene una textura evanescente, una leve materialidad en la que predomina una luz tenue y difusa donde las formas parecen no tener peso. Momentos como la hora del atardecer, calles vacías u ocupadas por una multitud de transeúntes sin rostro que se mueven como una masa anónima forman parte del ambiente que el narrador transita, en el que está inmerso y que, a la vez, le resulta completamente ajeno. No es el espacio del presente real el que habita el detective de la memoria de Modiano sino otro en el que “Con el paso de los años las perspectivas se vuelven borrosas, los inviernos se mezclan unos con otros. El de 1965 y el de 1942” (Modiano, 2014a: 16)

---

<sup>5</sup> La rutina, que somete el paso del tiempo a una regularidad de la que queda excluida la posibilidad de ningún acontecimiento, contribuye aún más al cierre del espacio del internado: “Capilla. Clase. Recreo. Refectorio. Clase, Capilla. Dormitorio. Salida los domingos” (Modiano, 2014a: 41).

Parecería que sólo en este ambiente de perfiles indefinidos es posible que se produzca la superposición de imágenes que permite acercarse a las vidas de otros. Resultan particularmente significativos, en este sentido, los pasajes en los que el autor se refiere a las vidas de escritores como Friedo Lampe, Félix Hartaub o Roger Gilbert-Lecomte, con los que establece una suerte de parentesco a lo largo del tiempo. En fragmentos como éstos podemos observar cómo la vinculación con estos autores se establece, precisamente, a través de la atmósfera sensible que también ellos han habitado. Friedo Lampe declaraba en una carta que su única ambición había sido:

(...) hacer sensibles ciertas horas de la noche, entre las ocho y las doce, en las inmediaciones del puerto; pienso en el barrio de Bremen en el que pasé mi juventud. Veía desfilas breves escenas como en una película, entrelazando vidas. Todo era ligero y fluido, ligado de un modo muy leve, pictórico, lírico, con mucho ambiente (Modiano, 2014a: 85)

Este mismo tono creemos que define a la perfección la textura del espacio en el texto de Modiano. Un ambiente y una luz que se contraponen claramente a lo que, en otro momento, al volver a ver la película *Primera cita*, que se proyectaba en los cines en los años 40, el narrador identifica la atmósfera de la Ocupación en las características de la luminosidad del film: “La luz era al mismo tiempo demasiado clara y demasiado oscura, ahogando las voces o haciendo su timbre más estentóreo e inquietante” (Modiano, 2014a: 74)

En contraste con la profundidad del espacio en Modiano, en Perec nos encontramos ante una aparente “desvinculación” entre las personas y las cosas. Carente de huellas subjetivas, el espacio es un objeto entre otros objetos. Los lugares evocados por el recuerdo se presentan descontextualizados, desconectados de un emplazamiento singular. Aun cuando se nos ofrezcan algunos datos de localización, a menudo dichos datos son dudosos, inexactos, están distorsionados por la memoria. Así lo hemos visto en las fotografías de los padres o en algunas imágenes y recuerdos de la infancia, en torno a las que existe un amplio debate entre diferentes testimonios o que, directamente, han sido desmentidos con posterioridad. La subjetividad carece de forma fija en Perec, el yo no se sostiene de manera estable en ningún espacio físico, sino que se expresa en diferentes apuestas, en diferentes jugadas que varían a lo largo del tiempo. La instancia narrativa “juega” con los lugares y con los recuerdos de la infancia, como piezas que, libres de un vínculo analógico con el sujeto, pueden variar y cambiar de ubicación y de sentido. La incapacidad del narrador de evocar imágenes del pasado al encontrarse frente a lugares como la calle Vilín o la estación de Lyon, fuertemente marcados en el plano autobiográfico, es una clara evidencia de esta desvinculación. Parecería haber un vacío, un hiato irrepresentable entre el pasado y el presente del yo.

Este espacio-objeto es, por otra parte, una forma abstracta marcada por una tendencia continua a la bifurcación, a la escisión y la apertura continua y multidireccional, que podemos observar en las muy frecuentes listas, enumeraciones, o en las descripciones de objetos y lugares a través de una sucesiva descomposición de sus elementos en puestas en abismo.

Una escisión básica se plasma en la propia composición del texto, dividido en dos voces, dos tipos de capítulos, escritos en distinto tono y tipografía, que se trenzan en una alternancia rítmica generando un tejido compuesto, por una parte, de los recuerdos de escenas íntimas de la infancia en el entorno de la vida familiar y, por otra, de la descripción 'atemporal' del territorio ficcional de W, un espacio definido por sus características como sistema social total. En estos dos espacios escindidos en el texto, se encuentran los ecos de la diferenciación entre el espacio privado e íntimo y el espacio público o político, que quedan entretejidos en el territorio simbólico de la memoria.

Especialmente las escenas del relato en clave de ficción, pero también las de los recuerdos descritos en tono testimonial, tienen a menudo un encuadre geométrico; se nos dan a conocer cualidades como la forma, las proporciones, las distancias, las dimensiones del escenario en el que transcurre la acción. Apenas hay fondo, el paisaje se describe sólo ocasional y someramente, tenemos a veces la tentación de trazar un esquema para situar la lectura en la forma abstracta de una figura geométrica.

Podríamos decir que en Perec, el espacio se define por las relaciones que contiene, o por la disposición relativa de los objetos en el plano definido por un eje de coordenadas. Así podemos comprobarlo en la descripción de los pueblos de W, formando una especie de cuadrilátero en uno de cuyos vértices se encuentra W, estando el resto definidos por su posición con respecto a W: Norte-W, Oeste-W y Noroeste-W. Ninguna huella del paisaje en los nombres, ningún patronímico, ninguna relación con una historia local. (Perec, 2014b: 92)

El recuerdo retiene sólo impresiones fragmentarias, a menudo relacionadas con la relatividad del tamaño de las formas y las diferencias en las dimensiones percibidas en los mismos objetos en la infancia y en la vida adulta. O se fija en formas geométricas: los cuadrados de un mantel, la trama de un tejido, las tiras de pasta extendidas sobre una mesa de cocina, o la X formada por dos tableros en un aserradero. No obstante, esta predilección por las formas no excluye los afectos, sino que los contiene de manera codificada.

Podemos identificar la configuración geométrica y la estructura de bifurcaciones sucesivas que caracterizan el espacio en Perec con el modelo del rizoma (Deleuze, Guattari, 2006). Si observamos la descripción de la organización de la vida en W, encontramos de manera recurrente esta estructura de subdivisión en todas las categorías en las que clasifica la sociedad: Oficiales/Deportistas, Niños/Adultos, Hombres/Mujeres. Entre los deportistas, Vendedores/Vencidos, Novicios/Veteranos. En cuanto a los Campeonatos, se distingue entre Campeonatos de clasificación, Campeonatos locales, Pruebas de selección y Juegos. Por su parte, entre los Juegos, existen tres tipos diferentes: Olimpiadas, Espartaquiadas y Atlantiadas. Para cada una de estas pruebas existen normas específicas, un número fijo de concurrentes y una periodicidad que garantiza una perpetua regularidad.

Las descripciones predominan claramente y de manera general a lo largo del relato. Incluso los fragmentos narrativos están profusamente intercalados de descripciones



pormenorizadas de los lugares en los que transcurren los episodios evocados en el recuerdo. Imágenes visuales o descripción del modo de funcionamiento de juegos, mecanismos o procedimientos ocupan buena parte del texto. Esta predilección por reflejar los aspectos mecánicos y objetivos de la realidad tiene sin embargo una vertiente paradójica y, quizás, irónica, que contrasta con la objetividad aparente y muestra el modo en que ésta oculta su contrario. Por ejemplo, como hemos señalado, en el interior del relato de ficción se encuentra una experiencia histórica real y, por otra parte, la confección del relato autobiográfico deja ver la gran cantidad de ficciones sobre las que se asientan los recuerdos de la historia personal y familiar.

En esta misma línea, en el plano de los valores, el carácter implacable de la Ley y la rigidez de las normas en *W*, se ve acompañado por la práctica generalizada de la transgresión y la injusticia sistemática. Existe una relación indisoluble entre ambas prácticas que el narrador nos señala en más de una ocasión: el funcionamiento de la ley no sería posible sin las transgresiones, el mantenimiento del orden social no sería posible si no estuvieran permitidos los privilegios y no se pudiesen atravesar, de manera arbitraria, las fronteras que separan a unas clases sociales de otras. Existe una vinculación intrínseca entre el orden y el desorden que se ponen en escena en el espacio de *W*.

En cuanto al tránsito, a diferencia de lo que hemos visto en Sebald y en Modiano, en Perek es más una experiencia simbólica que física y no genera líneas de continuidad sino que mantiene y reproduce de manera indefinida la discontinuidad. Más que de tránsito, debemos hablar del cruce rítmico entre el movimiento y la inmovilidad que se observa en la alternancia de voces del relato y, si bien encontramos algunas imágenes que evocan la itinerancia del alojamiento familiar del protagonista en la infancia, o el trayecto a bordo del *Sylvandre* que emprenden Caecilia y Gaspard Winkler, se trata de viajes sin destino, que no permiten encontrar “otro lugar” en la realidad.

Sea como sea, un día de verano me vi con mi abuela en una carretera. Ella llevaba una maleta grande y yo una pequeña. Hacía calor. Nos deteníamos con frecuencia; mi abuela se sentaba en su maleta y yo en el suelo o en un mojón kilométrico. Esto duró bastante tiempo. Yo tendría unos ocho años y mi abuela por los meno sesenta y cinco y necesitamos toda una tarde para recorrer los siete kilómetros que separan Villard-de-Lans de Lans-en-Vercors. (Perek, 2014b: 159)

El único espacio con el que el protagonista de *W o el recuerdo de la infancia* se siente vinculado y en el que percibe una sensación de certidumbre es el de los libros (incompletos) de la infancia que confiesa leer y releer una y otra vez. *La vuelta al mundo de un pequeño parisino*, *Michaël*, *perro de circo* o *Veinte años después* pertenecen a esta categoría de lecturas, a menudo fragmentarias, en las que el narrador encuentra un verdadero parentesco:

Releo los libros que me gustan y me gustan los libros que releo, y en cada ocasión con la misma fruición, relea veinte páginas, tres capítulos o el libro entero: la de una complicidad, la de una connivencia o, todavía más, más allá, la de un parentesco finalmente reencontrado. (Perek, 2014b: 179)

### 6.3. Composición, dinámica del espacio y figuración del yo.

Una vez analizado el espacio que surge a partir de los textos, nos disponemos ahora a contemplar el espacio del texto mismo en su propia materialidad formal. El modo de composición de cada una de las narraciones y, por otra parte, el modo en el que se producen las transiciones y los enlaces entre los diferentes lugares inscritos en las mismas, nos aproxima al conocimiento de los rasgos subjetivos de la instancia narrativa que podemos considerar como una emergencia del yo.

En *Austerlitz*, nos llama la atención en primer lugar la continuidad ininterrumpida de un texto que llena la totalidad del espacio de casi trescientas páginas sin ningún lugar en blanco, sin ninguna fractura. Las transiciones entre los diferentes contextos de enunciación se producen de manera suave y gradual, como evoluciones entre zonas cambiantes de luz integradas en un todo, tal y como se observan los cambios en el paisaje natural recorrido en tren.

Fuera del orden cronológico, la transición entre lugares, personajes y entre el pasado y el presente se produce en la obra de Sebald a través de diferentes tipos de asociaciones. En ocasiones se trata de asociaciones formales, que recuerdan a los “fundidos” cinematográficos, basadas en la semejanza de dos imágenes, como la que se establece entre la imagen del círculo borroso del ojo del narrador examinado por un oftalmólogo y la de la ciudad de Londres cubierta por la nieve (Sebald, 2014: 42). Otras veces es un detalle o una forma dibujada en la arquitectura de un edificio lo que despierta una sensación corporal que conecta con la infancia, como ocurre en la fortaleza de Breendonk (Sebald, 2014: 29), o en la estación de Wilson en Praga (Sebald, 2014: 220). Objetos tan sencillos como una mochila pueden suscitar la relación entre dos personajes, como Austerlitz y el filósofo Wittgenstein. O palabras, como el propio nombre de *Austerlitz*, funcionan como puntos de intersección de significados, tiempos y espacios múltiples (Sebald, 2014: 71-72). La digresión es la constante del movimiento narrativo en el texto de Sebald. A través de su movimiento circular, el azar conduce el relato a través de diferentes constelaciones temáticas unidas por pequeños nexos físicos o simbólicos.

La circularidad del remolino y el tránsito son las dos figuras clave de la dinámica narrativa en el texto de Sebald. Las palabras mueven al tránsito, provocan desplazamientos en los personajes. Los lugares citados en testimonios o “encontrados” en conversaciones escuchadas al azar se convierten en puntos de un itinerario para el viaje que debe ser experimentado corporalmente, que debe ser realizado físicamente. Así es como Austerlitz viaja a Praga, Marienbad, Terezin, Nürenberg, el valle del Rhin o París, enlazando a través del viaje y el tránsito las piezas separadas del relato sobre su origen que va recopilando.

A lo largo del viaje, en la amplitud del espacio recorrido por los personajes de este relato, a través de encuentros casuales que se prolongan durante más de 30 años, se encuentran lugares de especial densidad que funcionan como remolinos que, en su onda

giratoria, incluyen el pasado y el presente individual y, simultáneamente, las manifestaciones de las fuerzas y los movimientos que a lo largo del tiempo han determinado la vida económica y social. Estaciones de tren como Amberes, Liverpool Street o Wilson, la fortaleza de Breendonk, el balneario de Marienbad o el campo de concentración de Terezin, constituyen puntos de cruce entre la historia individual y la colectiva, que atraen a los personajes hacia su interior en un movimiento giratorio. Frente a esta dinámica, es en el tránsito por el espacio abierto del paisaje natural y en el encuentro íntimo con el otro, donde se encuentra la posibilidad de la expansión del espacio más allá de sus fronteras físicas y políticas.

Merece una especial atención la peculiar forma de la transición o el desplazamiento que se produce entre Austerlitz y el narrador en la instancia de enunciación del relato. A través de la alternancia en el uso de la primera persona y de las continuas acotaciones que puntean el texto con la recurrente fórmula “dijo Austerlitz”, se produce a lo largo de toda la narración un tejido constante entre el pasado y el presente, entre el yo del narrador y el de la figura de alteridad que le sirve como espejo, dos personajes que se contienen uno a otro alternativamente y entre los que existe una intensa relación de identificación basada en la sensación compartida de “no tener lugar en la realidad” (Sebald, 2014: 187).

Existen zonas comunes y paralelismos en la historia de ambos personajes que nos hacen pensar en una identidad dual formada por el yo y su sombra, la conciencia y la imaginación. Los dos han comenzado un viaje por razones de las que no son del todo conscientes, ambos han sufrido la experiencia del aislamiento y la crisis emocional y creativa. Incluso, en ocasiones, las escenas vividas por uno de ellos, aparecen en los sueños del otro (Sebald, 2014: 141).

La función del narrador, como oyente que da testimonio de la experiencia primero vivida y después narrada por Austerlitz, se convierte en un meta-discurso sobre el otro, a cuyas palabras sólo podemos acceder a través de su filtro. Se establece así una cadena testimonial que tendría punto de partida en Austerlitz, pasaría por el narrador y llegaría al lector, pero adquiere a menudo una complejidad de segundo o tercer grado, al referirse Austerlitz a los testimonios que ha recibido de otros: “Hacía más de un año, por su décimo cumpleaños, me dijo Gerald, dijo Austerlitz, su tío Alphonso le había regalado dos palomas azul pizarra y una blanca como la nieve” (Sebald, 2014: 81). La historia sería así el producto de narraciones encadenadas a través de las que unos a otros nos vamos vinculando y a través de las que, mutuamente, nos vamos construyendo. Podemos pensar que el lugar del lector que señala el texto de Sebald es precisamente el de continuar con esa cadena testimonial.

Frente a esta agencia de enunciación compartida, en *Dora Bruder* nos encontramos con un narrador solitario que oscila entre la focalización externa e interna, que transita en diferentes sentidos entre los documentos de los archivos, el espacio abierto de la ciudad y los propios recuerdos para tratar de recuperar un pasado que ha sido borrado. Un “narrador vinculante” que se deja impregnar por la atmósfera y las corrientes del pasado y del presente, se expone y se ofrece como superficie sensible para la emergencia de la

memoria y avanza en su búsqueda combinando dos fuerzas básicas que constituyen también dos ritmos en el relato: la paciencia y la interrogación.

La paciencia está vinculada a la espera que resulta necesaria para la emergencia de determinados elementos del pasado que permanecen sumidos en una profunda oscuridad. El periodo de más de 30 años que transcurre desde que despierta por primera vez el inicio de la búsqueda, con la localización del anuncio de *Paris-Soir* (en torno a 1965), y el momento en el que se escribe el relato (en torno a 1995), resulta indicativo de la prolongada duración del proceso. Son frecuentes las alusiones del narrador a la necesidad de esta actitud (Modiano, 2014a: 19-20), el tiempo y las dificultades que conlleva la localización de determinados documentos, las vacilaciones y los momentos de desaliento que acompañan la búsqueda, las falsas conjeturas que a veces se convierten en un medio indirecto para continuar, los momentos de bloqueo o abandono. Podríamos decir que, a través de la historia de Dora se perfila, en un plano paralelo, un meta-relato sobre la búsqueda del pasado como una tarea vital que requiere visitar una y otra vez los lugares conocidos para lograr identificar aquellas piezas del pasado que se resisten a emerger al plano de la realidad.

Por otra parte, la interrogación, las preguntas que este narrador se hace a sí mismo en relación con los indicios que va encontrando, es la otra fuerza que impulsa la diégesis. En este plano, lejos de tratar de recomponer un recorrido lineal de acontecimientos, la reconstrucción del pasado que asume el narrador de Modiano es una tarea compleja que requiere de una aproximación múltiple y pluridimensional. Vemos reflejada la diversidad de “entradas” que se producen en este proceso en los frecuentes cortes y la brevedad de las piezas o fragmentos que se integran en la composición del relato. Se trata de piezas muy diversas que combinan materiales tan variados como anuncios publicados en prensa, documentos de diferentes registros y archivos, recorridos reiterados por diferentes barrios de la ciudad, fotografías familiares, fragmentos autobiográficos, reflexiones, cartas, referencias intertextuales a novelas vinculadas a determinados lugares de la ciudad, referencias a novelistas contemporáneos a Dora Bruder, observación de la climatología y de las rutinas de la vida de la ciudad.

Una multiplicidad de fuentes que se corresponde con la variedad de perspectivas que se observan en la combinación de segmentos narrativos, evocativos y reflexivos en la que conviven formas verbales en pasado y en presente. En el plano narrativo, la amplia e irregular duración del desarrollo de la investigación se superpone al tiempo de la historia reconstruida de Dora y su familia. En el evocativo, episodios de la propia adolescencia se combinan con momentos significativos de la relación del narrador con su padre, la vida del padre y la madre de Dora, escenas imaginadas de la vida de la propia Dora en el París de los años 40, donde también tuvo lugar la juventud del padre del narrador, las vidas anónimas de otras adolescentes, otros habitantes de la ciudad, otros escritores. En el plano reflexivo, la escritura y la fuga aparecen como medio y figura de la búsqueda de la propia individualidad en el contexto de la historia y las limitaciones políticas, sociales e institucionales que la comprimen.

Dentro de todo este conjunto de elementos, merece la pena destacar, particularmente, el papel de algunas imágenes como objetos simbólicos propios de la escritura, capaces de atravesar el tiempo, trascender los datos de la historia, iluminar y crear espacios de comunicación ente pasado y presente. La imagen de la nevada que surge en la novela *Los novios*, cuya escritura es emprendida por el autor en un momento en el que la tarea de búsqueda de Dora Bruder se bloquea, y que permite retomar de nuevo dicha búsqueda (Modiano, 2014a: 52), resulta un ejemplo paradigmático.

Es necesario precisar que la cualidad de este narrador capaz de crear imágenes e integrar en el relato fragmentos tan diversos de lo real, es más una función que una figura individual o personal. Como instancia subjetiva, incluye elementos de la propia autobiografía, pero lo personal es sólo una de sus referencias para tratar de comprender al otro. La utilización de lo vivido en primera persona para tratar de localizar el rastro perdido de los otros, parte de la asunción de que se comparte una memoria común. Más allá del individualismo, del solipsismo o de una separación hostil entre los contornos de la individualidad, la intimidad en Modiano permite acceder a una subjetividad compartida y en el caso de la memoria borrada, los propios recuerdos, la propia experiencia puede servir para acceder al otro.

Otro de los rasgos a destacar en la actividad de esta instancia narrativa es su carácter no consciente. Son frecuentes, como hemos visto, las prolepsis que nos hacen ver las reiteradas visitas a lugares de la ciudad “marcados por la memoria” como una manera inconsciente de seguir el rastro de personajes sin rostro del pasado como Dora Bruder y su familia.

Por último, pese a la condición solitaria, la conexión íntima con el pasado y el distanciamiento del presente y de la vida convencional de la ciudad que ya hemos hecho notar entre las características de este narrador, en lo que se refiere a su relación con los otros, resulta notable la tendencia al establecimiento de contactos, a veces muy sutiles y de una discreta complicidad, con personajes marginales, desclasados o periféricos en la estructura social, que aparecen fugazmente en el relato. Pertenecen a esta categoría el fotógrafo que ofrecía “fotos de recuerdo” a la multitud junto al cuartel de Clignancourt (Modiano, 2014a: 14), el judío polaco que vendía maletas en el mercado de las Pulgas (Modiano, 2014a: 17) o Gaspard Mayer, el hombre que firma la partida de nacimiento de Dora Bruder, empleado y domiciliado en el asilo Rothschild para viejos e indigentes. Todos ellos, como Dora Bruder y sus padres, representantes de la multitud de seres anónimos ignorados por la historia, cuya memoria se propone recuperar la escritura de Modiano.

En cuanto a la composición de *W o el recuerdo de la infancia*, destaca el primer término la dualidad de los relatos y las voces que se intercalan de manera continua en la narración. Una tendencia a la bifurcación que podemos observar también en la división del texto en dos partes delimitadas por el “Éxodo” de la familia adoptiva del protagonista para refugiarse en el Este francés. La primera parte se corresponde con la etapa de la primera infancia que tiene lugar en París “antes del Éxodo” y la segunda se refiere a la segunda etapa que comienza con el establecimiento familiar en la localidad

de Villard-de-Lans. Tanto la primera como la segunda parte se componen en su desarrollo interno por el tejido intercalado de las dos historias y las dos voces del relato.

Ya nos hemos referido con anterioridad a las diferencias en el estilo narrativo entre las dos historias que se entrecruzan en la narración, la aparente disociación entre la autobiografía y la ficción que parece desarrollarse a través de su separación, la referencia al ámbito de lo privado, el ámbito familiar y comunitario en uno de los lados de la narración y el enclave de la otra cara de la misma en la escena de lo público, lo social y lo político. Pero lo que nos interesa destacar ahora es la afirmación explícita que el narrador hace de la necesidad simultánea de la dualidad, la disociación y el cruce entre ambas perspectivas, e incluso de la tercera dimensión que introduce la actividad del narrador en dicho cruce, para dar cuenta de la existencia. Es precisamente en el espacio indeterminado e inalcanzable que queda entre el recuerdo y la historia donde el narrador se identifica a sí mismo en el proceso abierto del propio caminar:

W se parece tan poco a mi fantasma olímpico como este fantasma olímpico se parecía a mi infancia. Pero tanto en la red que tejen como en la lectura que hago yo al respecto, sé que se halla inscrito y descrito el camino que he recorrido, el caminar de mi historia y la historia de mi caminar. (Perec, 2014b: 16)

El planteamiento escindido y el carácter fragmentario que se aprecian en el conjunto de la narración se corresponden con la falta de arraigo, de integración y de fijación en un territorio concreto que el narrador identifica como una sensación que está presente en todas sus creaciones desde los inicios de la adolescencia:

Son como aquella escritura sin ligar, formada por letras aisladas incapaces de ligarse entre sí para formar una palabra que fue la mía hasta los diecisiete o dieciocho años, o como aquellos dibujos disociados, dislocados, cuyos elementos sueltos casi nunca llegaban a ligarse unos con otros y con los cuales, en la época de W, digamos entre mis once y mis quince años, llenaba cuadernos enteros: personajes a quienes nada unía al suelo que se suponía los aguantaba, barcos cuyo velamen no se sostenía en los palos, ni los palos en el casco, máquinas de guerra, ingenios mortíferos, aeroplanos y vehículos de mecanismos improbables con las toberas desconectadas, los cabos interrumpidos, las ruedas girando en el vacío; las alas de los aviones se desprendían del fuselaje, las piernas de los atletas estaban separadas de sus troncos, los brazos separados de los torsos, las manos no podían hacer ninguna presa segura” (Perec, 2014b: 89)

La disociación y la fragmentación que afecta a los recuerdos, a los objetos y al propio cuerpo se encuentran tanto en la estructura y la forma del relato como en las imágenes que el propio narrador evoca como proyecciones de sí mismo.

También el frecuente uso de las notas a pie de página para apostillar y cuestionar las afirmaciones que se realizan a lo largo del texto y la superposición de diferentes tiempos en el proceso de la propia escritura nos sitúan ante una estructura ramificada y múltiple del yo.

Existe, por otra parte, cierta actitud de distanciamiento afectivo del narrador con lo narrado que se plasma tanto en el plano del relato escrito en clave autobiográfica como en el escrito en clave ficcional; los recuerdos personales son tratados como cosas, la vida social es descrita como un artefacto. En ambos casos, el narrador se sitúa fuera de la escena, desde un lugar de observación que a menudo utiliza formas verbales que indican

una relación “óptica” o visual con lo narrado en forma de imágenes estáticas o congeladas en el tiempo: “Me veo bajando por la calle des Couronnes corriendo de esa manera particular que tienen los niños de correr” (Perec, 2014b: 71), “Yo bajo con mi tía por la carretera que lleva al pueblo” (Perec, 2014b: 103), “Tengo las orejas grandes y muy despegadas, inclino ligeramente la cabeza hacia delante y, con aire asesino, miro al objetivo desde abajo” (p. 130). O bien se refiere descriptivamente en pasado a los lugares donde tuvieron lugar escenas que han quedado en el recuerdo: “Detrás de la villa había una roca más bien impracticable de frente” (Perec, 2014b: 101), “El hogar infantil en el que nos situamos era mucho mejor que el colegio Tourenne” (Perec, 2014b: 159).

Destaca en todo caso, la frecuencia con la que las referencias fragmentarias el recuerdo aparecen encabezadas por la negación: “No recuerdo exactamente en qué época ni en qué condiciones dejé el colegio Tourenne” (Perec, 2014b:159), “De esa pensión no tengo más que un recuerdo (p.160), “De la propia escuela prácticamente no me acuerdo” (Perec, 2014b: 168), “Tuvo lugar la Liberación: no he conservado ninguna imagen de ella ni de sus peripecias” (Perec, 2014b: 167)

Junto a la alternancia entre fragmentos descriptivos de imágenes aisladas y fragmentos narrativos de pequeños relatos de episodios de la infancia se intercalan, en un tercer plano, frecuentes intromisiones metadiscursivas, como la que acabamos de citar un poco más arriba, que tienen por objeto una reflexión sobre la propia escritura como modo de representación del yo, o interpretaciones de carácter psicológico sobre los detalles que han quedado fijados en la memoria, como hemos visto en otra parte.

Sin embargo, tal actitud de distanciamiento en lo narrativo y en lo reflexivo, se ve cuestionada por otro tipo de intromisiones del narrador que podemos identificar como marcas afectivas o emergencias de su propia mitología o psicología personal, o también en ocasiones, de su discurso y modo de identificación en el plano social.

Cabe destacar en este punto, las frecuentes referencias a los sentimientos de injusticia, humillación o marginación que experimentó durante la infancia y que podemos ver reflejados explícitamente en el relato de episodios escolares en los que recibe castigos no merecidos: “Pero yo sabía muy bien que no lo había hecho queriendo ni sin querer y me negué a reconocerlo. Creo que fui puesto en cuarentena y que nadie me habló durante varios días” (Perec, 2014b: 160), o la exclusión en el juego por parte de su primo y otro amigo: “se negaron en redondo a dejarme intervenir en la partida, afirmando que yo era demasiado pequeño para comprender su mecanismo, cosa que *me humilló mucho*<sup>6</sup>” (Perec, 2014b: 112).

Resultan también particularmente significativos, en este sentido, los accidentes y heridas corporales que se producen como consecuencia de incidentes conflictivos en los que el narrador se vio envuelto en su infancia, a las que se refiere posteriormente como

---

<sup>6</sup> Las cursivas son nuestras.

rasgos específicamente distintivos de su identidad que perduran en el tiempo, y que nos remiten de nuevo a la experiencia de la agresión:

La cicatriz resultante de aquella agresión todavía está hoy perfectamente marcada. Por razones mal aclaradas, esta cicatriz parece haber tenido una importancia capital: se ha convertido en una marca personal, en un signo distintivo” (Perec, 2014b: 135)

Y, en general, las frecuentes alusiones al propio cuerpo en muchas de las imágenes del recuerdo de la infancia, en las que el protagonista se reconoce a sí mismo en sus rasgos físicos y lee en ellos una impronta de su carácter desde una etapa muy temprana: “Tengo las orejas grandes, los pómulos salientes, la barbilla pequeña y una sonrisa y una mirada sesgadas que resultan ya muy reconocibles” (Perec, 2014b: 66)

Por otro lado, en el lado ficcional de la narración, en la descripción de la vida en W, encontramos algunas alusiones al lugar de los niños y adolescentes que, al permanecer ajenos a la práctica deportiva y la competición, viviendo junto a las niñas y las mujeres hasta los 13 ó 14 años, están protegidos de la violencia que impera en el plano social de regido por las leyes de la competición hasta la muerte. En la evocación de este espacio, se filtra una valoración de las actitudes que están en el origen de la violencia. Durante ese periodo, nos dice el narrador:

Es niño entre los niños. Nadie le nutre del deseo de superar, de sobrepasar a los demás; sus necesidades espontáneas han sido cubiertas; nadie se ha erguido contra él, nadie ha levantado contra él el muro de su orden, de su lógica, de su Ley. (Perec, 2014b: 171)

Al mismo tiempo que se explica, en virtud de este periodo de inocencia, el entusiasmo de los adolescentes que ingresan impacientes y felices en la vida adulta, ignorantes del sufrimiento que les aguarda (Perec, 2014b: 173)

Finalmente, algunas de las imágenes que sirven de conexión entre los dos relatos que se entrecruzan en la narración, resultan particularmente representativas de los hechos de la historia que marcaron profundamente la biografía individual del protagonista. Estas imágenes entre las que se establece una relación de reflejo recíproco en las dos caras del relato, tienen por objeto las huellas de arañazos en las paredes. Están presentes en la nave en la que viajaba Caecilia Winkler antes de naufragar, y en los hornos de los campos de concentración que el narrador descubre en las fotografías de una exposición:

Pero la muerte más horrible fue la de Caecilia; (...) cuando la descubrieron los socorristas chilenos su corazón acababa de dejar de latir y sus uñas ensangrentadas habían marcado profundamente la puerta de madera de pino” (Perec, 2014b: 76)

Me acuerdo de las fotos que mostraban los muros de los hornos arañados por las uñas de los gaseados y de un juego de ajedrez hecho con miga de pan. (Perec, 2014b: 197)

Estas imágenes que conectan la memoria de la madre con la de todos los desaparecidos en los campos, nos aproximan a otras expresiones de afinidad y reconocimiento, que el narrador expresa al hilo de la observación de pequeños detalles como la forma del cuello de la camisa del hombre del aserradero en Villard-de-Lans, que nos parecen reveladores de una identificación con los apátridas y los seres expulsados de la historia, que probablemente se ha forjado en el cruce entre la historia individual y la social:



esas camisas sin cuello que a Orson Welles le gusta que lleve Akim Tamiroff y que a mí siempre me evocan la dignidad perdida de los apátridas o el orgullo humillado de los grandes duques convertidos en limpiabotas). (Perec, 2014b: 100)

## 7. CONCLUSIONES

Ya en los objetivos de este trabajo planteábamos la necesidad de explorar el campo de las convergencias y divergencias existentes, en los planos narratológico y simbólico, entre los espacios de la infancia que aparecen en las tres obras objeto de análisis.

Al término del estudio realizado, podemos señalar la convergencia de los tres textos en determinados lugares, que podemos identificar como puntos clave de articulación de la memoria de infancia en los que se entrecruzan, de manera casi indisoluble, la historia individual y colectiva. Entre ellos cabe destacar:

- Estaciones de tren
- Archivos y Registros
- Cementerios
- Internados y Cárceles
- Campos de concentración

Junto a estos espacios, cabe hablar también de otros espacios no institucionales, pertenecientes al ámbito más privado o doméstico que aparecen también en las obras de referencia. Se trata, fundamentalmente, de las Casas y los Cafés.

Sin embargo, más allá del emplazamiento físico o de la función institucional o vital de estos lugares, la emergencia de la memoria de infancia se produce de manera privilegiada en una tercera clase de espacios que se sitúan precisamente en el tránsito y/o la superposición unos y otros lugares, y entre el espacio físico y el imaginario. En estos espacios intermedios o transicionales, entre los hay que destacar el paisaje natural y el paisaje urbano y otros espacios ficcionales y simbólicos como la fotografía o la escritura, es donde se produce con mayor intensidad la emergencia de fragmentos del recuerdo que permiten conectar el yo adulto con un pasado que reconoce como propio.

Partíamos inicialmente, dentro de un trazado cartográfico hipotético, de una diferenciación entre Espacios institucionales y Espacios de emergencia del yo, que se ha revelado muy útil para el análisis y la comprensión de la dinámica de oposición entre los valores de la clausura y la apertura, lo limitado y lo ilimitado, la regulación y la libertad de las prácticas de habitar y recorrer el espacio, que da paso a la recuperación de la intimidad de la infancia. La tensión entre estos dos polos está presente como agencia actancial en las tres narraciones sobre las que hemos trabajado. Sin embargo, descubrimos finalmente la necesidad de dotar de ambigüedad el trazado de las líneas que separan el plano institucional y el de la intimidad, para comprender la ambivalencia y el carácter paradójico que el espacio adquiere en la elaboración simbólica de la memoria a través de la escritura. Podemos constatar que la emergencia de la infancia

se produce, de diversas formas, tanto en el interior de los espacios institucionales como en los espacios abiertos y, a su vez, también en los espacios relacionados con la esfera de la intimidad o la apertura (la casa o el paisaje natural) tienen lugar experiencias que comprimen el desarrollo de la subjetividad y dificultan la recuperación de la memoria.

Una de las conclusiones que se desprende del análisis del espacio en las tres obras de referencia, es que el proceso de recuperación de la memoria da lugar a una intervención en el espacio físico y simbólico del pasado que permite superar las limitaciones institucionales que determinaron la pérdida, el olvido o el éxodo en la infancia.

El viaje al pasado que se realiza en las tres obras que hemos analizado supone volver atrás para recuperar la infancia desde la autonomía, la libertad de movimientos y la perspectiva de la vida adulta. Volviendo a visitar algunos lugares emblemáticos de la historia personal y colectiva, lo que se rescata es una parte del yo que quedó aislada, sin posibilidad de crecimiento o privada de libertad en el pasado. La infancia recuperada es así producto de una interacción entre pasado y presente, está determinada por las necesidades y las posibilidades de un yo adulto, que trata de restaurar y generar nuevos vínculos entre las imágenes que sobreviven y la propia conciencia. Los documentos de archivo, las fotografías, algunos objetos testimoniales o las elaboraciones ficcionales sirven de apoyo en dicha tarea de reconstrucción.

Llama la atención la convergencia en los cortes cronológicos en los tres relatos. Los tres se refieren a una infancia vivida en los años 40, un inicio del viaje de la memoria en los 60 (en la juventud, entre los 20 y los 30 años) y una escritura del texto que, en el caso de Perec tiene lugar en los 70 y en los de Modiano y Sebald, en los 90. Especialmente en los dos últimos, observamos que ha sido necesario el transcurso de dos décadas para lograr escribir el relato de la visita a la infancia; la aventura comienza en la juventud y se mantiene abierta a lo largo de toda la madurez.

En el caso de Perec transcurre menos tiempo. El texto escrito en los 70 es aún un texto de juventud y, quizás, esto tiene relación con la más tajante separación de las dos mitades del yo narrador de la que hemos dado cuenta en relación con *W o el recuerdo de la infancia*. Existe una menor distancia generacional entre el autor y su personaje en la obra de Perec que en las de Modiano o Sebald. Es también ésta una obra más claramente autobiográfica, en la que la primera persona crea una relación directa entre protagonista, narrador y autor, que comparten la experiencia de la orfandad como resultado de la guerra; una experiencia que en los otros dos textos es tratada desde la distancia de la tercera persona.

Desde el punto de vista de la teoría de Hirsch, podríamos decir que las obras de Modiano y Sebald entran más dentro del paradigma de la Posmemoria que la de Perec. Existe una mayor distancia entre los acontecimientos vividos y narrados, una mayor posibilidad de llenar ese espacio a través de la mediación cultural y de reconstruir el yo de manera simultánea al *nosotros*. La recuperación de la intimidad de la infancia parece estar muy unida, en los textos de Modiano y Sebald, a la recuperación de las vinculaciones con los otros. En el caso de Perec, este plano está menos desarrollado. Hay una mayor fijación

autobiográfica y un mayor énfasis en la fractura entre la historia íntima y la historia social. Consideramos que el menor distanciamiento temporal y generacional de Perec respecto a los acontecimientos traumáticos de la guerra puede haber determinado, al menos en parte, esta diferencia.

De uno u otro modo, el proceso de recuperación de la infancia presenta rasgos e implicaciones que afectan de manera transversal a los tres textos objeto de análisis. Entre ellas cabe destacar las siguientes:

- ✓ Existe un punto de indeterminación en el núcleo de la búsqueda. No se trata de un camino al encuentro de una identidad perfilada, verdadera o definitiva. Frente al concepto de identidad, que siempre se atiene a una definición social, externa y fija, se abre el concepto de intimidad, que implica la participación del yo subjetivo, que tiene contornos indefinidos y variables, que se escribe y se reescribe de manera sucesiva y reiterada a lo largo de la vida y que es producto de una interacción entre el adulto y el niño.
- ✓ El descubrimiento de la intimidad de la infancia va unido al reconocimiento de la alteridad como una parte esencial de uno mismo. En los tres textos sobre los que hemos trabajado, el ser de la infancia se encuentra en un personaje que mantiene una estrecha relación con el narrador; es *yo* y es *otro* a la vez. Existe un alto grado de ambigüedad en la separación de la identidad de los dos personajes que se encuentran en cualquiera de las variantes de este viaje. El niño es *otro* sujeto distinto del que entona la voz narrativa en los textos de Sebald y Modiano, mientras que en el caso de Perec *el otro* de la infancia es una parte del mismo narrador que se desdobra o se escinde en dos figuras -una que vivió y otra que recuerda- que se separan y se reencuentran reiterada y cíclicamente a lo largo del tiempo, separados por la historia. La distancia de la tercera persona se acompaña de giros y señales de un intenso acercamiento al otro en las obras de Sebald y Modiano, mientras que el uso de la primera persona va unido en el texto de Perec a prácticas de escritura destinadas a incrementar la distancia respecto a uno mismo. A esto se une, por otra parte, la búsqueda en el plano de lo social de un espacio que supere la separación de los *Otros* (los muertos, los desaparecidos, los excluidos) como un trazo común en los tres textos.
- La articulación entre el pasado y el presente tiene lugar en espacios y lugares concretos y supone una ruptura con respecto al orden cronológico. Ambos tiempos se superponen y conviven en lugares de especial condensación de la experiencia subjetiva, objetos o puntos de memoria, en una simultaneidad que puede ser experimentada corporal, imaginativa o sensitivamente.
- En el plano simbólico, la oposición (y la articulación) entre los valores de la apertura y la clausura, lo alto y lo bajo, lo pequeño y lo grande, lo interno y lo externo, lo manifiesto y lo oculto, se corresponde con una dinámica de expansión y repliegue de la intimidad que tiene lugar en la experiencia física del espacio. Los movimientos de repliegue se vinculan a las funciones institucionales y a la clausura del espacio, mientras que los movimientos de expansión tienen lugar en los ámbitos abiertos del paisaje natural y urbano, en el encuentro con los

otros y en la experiencia de conexión entre el ser del recuerdo y el de la narración que se produce, de manera especialmente significativa, a través de la relación entre fotografía y escritura. En todo caso, a través del tránsito, se disuelve el antagonismo entre los valores y las polaridades simbólicas. La recuperación de la infancia comporta una ampliación tanto física como axiológica del espacio.

Junto a estas notas comunes, observamos también, tanto en el plano narratológico como en el plano simbólico un tratamiento diferenciado y singular en cada uno de los autores de diferentes aspectos, que pasamos a desarrollar a continuación:

- ✓ La obra de Sebald enfoca con mayor intensidad los procesos de imbricación entre el plano macro y el plano micro de la historia. La arquitectura es, en este sentido, un espacio de confluencia privilegiado entre las estrategias políticas y económicas de los poderes institucionales y las historias mínimas, las experiencias, emociones y padecimientos de los seres más humildes.

Destaca también en Sebald una peculiar valoración de los procesos de transformación del espacio a través de las prácticas del *habitar* y de las relaciones humanas, y la dinámica giratoria que afecta a las dimensiones de la verticalidad, las posiciones jerárquicas y los espacios del pasado y del presente.

El cuestionamiento del poder de la arquitectura y la clausura del espacio artificial a partir de la inscripción de los espacios institucionales en el contexto más amplio del paisaje natural y el espacio cósmico, y una particular atención a la experiencia física y corporal de la relación con el espacio, son también rasgos específicos del espacio simbólico de Sebald.

En el plano formal, destaca la continuidad ininterrumpida del texto que avanza a través de asociaciones y transiciones circulares como una peculiar estrategia narratológica de vinculación frente al carácter fragmentario de la memoria. La construcción de una instancia narrativa doble, en la que conviven o se superponen la identidad y la diferencia del narrador y el protagonista, a través de acotaciones que se intercalan de manera continua a lo largo del texto, es también otro de los rasgos singulares de la escritura de *Austerlitz*, que contribuye a crear una peculiar vinculación entre el yo y el otro, el pasado y el presente.

- ✓ Resulta distintiva en la obra de Modiano la visión “de profundidad” del espacio urbano y la apertura de planos imaginarios y fragmentos de memoria, dentro de localizaciones concretas de la ciudad de París. El espacio de Modiano no es extenso sino intenso y su amplitud tiene mucho que ver con el modo en el que los lugares del presente albergan las vidas y los acontecimientos del pasado. La ciudad tiene un interior oculto y un exterior manifiesto que luchan en direcciones opuestas en los archivos, la arquitectura, la meteorología y la propia atmósfera de la ciudad.

La ciudad de Modiano es también un espacio complejo, un ente colectivo, un tejido en el que confluyen escrituras y vidas diversas, silenciadas por la historia

oficial a lo largo del tiempo. El notorio afán documental que es también un rasgo característico de la obra de Modiano, junto con la incorporación en el texto literario de gran cantidad de documentos, materiales de archivo, fotografías y escrituras procedentes de fuentes diversas, resulta coherente con una particular conciencia de la multiplicidad de las experiencias subjetivas que se articulan en el espacio urbano a lo largo del tiempo.

Otra de las notas singulares del texto de Modiano es su interés por los espacios vacíos de la historia, su particular tratamiento de las figuras de la ausencia y la fuga, su acercamiento al ámbito de lo desconocido, al límite de la imaginación y la memoria y el reconocimiento de su existencia negativa. El escritor se detiene ante un territorio de intimidad vedado al conocimiento, de cuya existencia quedan sólo rastros o huellas “en hueco”, para defender el derecho al secreto de la existencia subjetiva más allá de las constricciones de la identidad.

Cabe referirse por último, entre los rasgos singulares de la obra de Modiano, al carácter vinculante de la figura del narrador, capaz de integrar y conectar los diversos niveles del espacio de la ciudad con la experiencia y el recuerdo, y de establecer una relación bidireccional entre biografía e historia, en virtud de la que la biografía se convierte en un recurso para el esclarecimiento de los enigmas de la historia colectiva y, a su vez, la historia y sus sombras se proyectan y condicionan de manera irrevocable la vida personal.

- ✓ En el caso de Përec, destaca particularmente el carácter fragmentario y desconectado de las imágenes y los recuerdos junto a una concepción abstracta y geométrica del espacio y una tendencia a la ramificación constante de las referencias de identidad.

La bifurcación y el cruce son los movimientos que definen tanto la estructura del relato como la relación entre lo personal y lo social, la infancia y la vida adulta. Al contrario de lo que hemos percibido en Sebald y Modiano, en el universo simbólico de Përec el espacio parece mudo y refractario al acercamiento subjetivo, es ante todo un marco abstracto del que el recuerdo sólo recupera formas y objetos aislados que, en algún momento, entraron en relación de choque con el cuerpo, “pincharon” o “hirieron”, dejaron cicatrices que permanecen grabadas como señas de identidad del narrador; o bien es el terreno deportivo en el que se organiza un sistema social dominado por la competición y la guerra.

En lugar de transiciones y zonas de superposición, en el relato de Përec las trayectorias de los personajes tienden, a través de la oscilación entre acercamiento y distancia, al rodeo constante de la zona de incógnita e indeterminación donde se sitúa la infancia. En el punto de cruce entre pasado y presente, entre autobiografía y ficción, que se representa en el signo de la X, es precisamente donde se encuentra la infancia. Un enigma inagotable que requiere de aproximaciones sucesivas y que se separa una y otra vez de la conciencia tan pronto como ésta lo identifica en una u otra fórmula.

En lugar del encuentro, la proyección y la dinámica giratoria, la estructura de *W o el recuerdo de la infancia*, se basa en la alternancia cíclica, en la oscilación periódica entre polaridades, entre las que la que la fractura entre lo íntimo y lo público, ocupa uno de los lugares más relevantes.

Cabe señalar, por último, en relación con el tratamiento de la luz, un ámbito de diferenciación entre las obras de Perec y Modiano por un lado, y la de Sebald por otro. Tal como hemos podido ver a lo largo del análisis, Sebald confiere una luminosidad a la representación de la infancia que difiere sustancialmente de la ambientación de penumbra brumosa que encontramos en el texto de Modiano y del ambiente opaco del terreno de juego de Perec.

La blancura centelleante que emiten la imágenes de la infancia en el texto de Sebald, el exceso de luz que hace que la fotografía del niño caballero resulte “quemada”, nos aproxima a una figuración de la infancia como una energía deslumbrante, como una fuerza positiva que excede a base de intensidad el orden de la representación.

En cambio, en Perec y en Modiano, la infancia tiene más que ver con aquello que huye y escapa continuamente de los intentos de representación y captura de la identidad, que no permite dar un final definitivo a las historias ni resolver los enigmas de la identidad. Aquello que desafía y provoca, desde los lugares más oscuros y recónditos de la ciudad y del recuerdo, las búsquedas y las aventuras más diversas.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ariés, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, Taurus.
- Del Prado, J., Bravo, J., Picazo, M. D. (1994). *Autobiografía y modernidad shliteraria*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.
- Borshchak, O., Hernández, M.L. (2016). Ficción y realidad en Les Bienveillantes de Jonathan Littell. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol 31, Núm. 1 pp. 39-54. Disponible en [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2016.v31.n1.51655](http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n1.51655)
- Careri, F. (2013). Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona, Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1984). *Lo carcelario*. En Vigilar y castigar pp. 300-314. Madrid, Siglo XXI.
- Foucault, M. (1984) *De los espacios otros "Des espaces autres"*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. [http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf)
- Halwachs, M. (1990). Espacio y Memoria colectiva. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, año/vol III, número 009. pp.11-40. México, Universidad de Colima.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York, Columbia University Press.
- Larrosa, J. (2006) *Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia*. En I. Dussel, D. Gutiérrez, (Eds.) *Educación la mirada, Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires, Manantial.
- Leiris, M. (2014) *La regla del juego. Tachaduras I*. Barcelona, Días contados.
- Modiano, P. (2014). *Dora Bruder*. Madrid, Seix Barral
- Modiano, P. (2014). Trilogía de la Ocupación. Barcelona, Anagrama.
- Modiano, P. (2016). Tres desconocidas. Barcelona, Anagrama.
- Obajtek-Kirkwood, A.M. (n.d.) *Extractos de declaraciones de Patrick Modiano*. En *L'Occupation: Les années noires d'hier, l'obsession d'aujourd'hui*. Disponible en: [web.archive.org/20130329125745/http://clinet.swarthmore.edu/aobajtek/modiano.html](http://web.archive.org/20130329125745/http://clinet.swarthmore.edu/aobajtek/modiano.html). [Último acceso el 22 de Junio de 2016]
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos.
- Perec, G. (2008). *Lo extraordinario*. Madrid, Impedimenta.
- Perec, G. (2014). *La vida, instrucciones de uso*. Barcelona, Anagrama.
- Perec, G. (2014). *W o el recuerdo de la infancia*. Palencia, Menoscuarto.
- Pérez, D. (2001). Georges Perec. Colección de sueños: agitar antes de usar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/perec.html> [Último acceso el 4 de Octubre de 2016]

- Picazo, M.D. (2016). *Vérité et vérisimilitude dans Dora Bruder de Patrick Modiano*. En D. Thion Soriano-Mollá, N. François et J. Albrespit (Eds.) *Fabriques de Vérité (s)*. L'oeuvre littéraire au miroir de la vérité (vol.2) (pp. 301-309). Paris, L'Harmattan.
- Sebald, W.G. (2014). *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Santillana.
- Ribelles, N. (2005). La atmósfera de la ocupación alemana en las novelas de Patrick Modiano. *Çedille. Revista digital de estudios franceses* nº 1, pp. 82-92. Disponible en: <https://cedille.webs.ull.es/uno/ribelles.pdf> [Último acceso el 4 de Octubre de 2016]
- Rousset, R. (2004). *El universo concentracionario*. Barcelona, Anthropos.
- Vasquez, A. Rocca (2005). Georges Perec o la literatura como arte combinatoria, instrucciones de uso. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 12 (2005. 2). Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/12/avrocca4.pdf>. [Último acceso el 4 de Octubre de 2016]